CON

N

GY

RES

906





PAGNANT



CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION

MARTIN LE ROY

FASCICULE II

IVOIRES ET SCULPTURES

PAR

RAYMOND KŒCHLIN

PARIS

M D CCCC VI

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION MARTIN LE ROY

Direction de l'Ouvrage : M. J.-J. MARQUET DE VASSELOT

Impression : MM. Durand, 9, rue Fulbert, Chartres.

Illustration : M. Dujardin, héliograveur, 28, rue Vavin, Paris.

Papier : M. Perrigot-Masure, Arches (Vosges).

Cet ouvrage, imprimé pour M. Martin Le Roy, a été tiré

à 350 exemplaires.

CATALOGUE RAISONNÉ

DE LA

COLLECTION

MARTIN LE ROY

FASCICULE II

IVOIRES ET SCULPTURES

PAR

RAYMOND KŒCHLIN

PARIS

M D CCCC VI

IVOIRES



I.

PLAQUE

Art byzantin (Syrie ou Égypte), fin du VIe siècle.

(PLANCHE I.)

Cette plaque se compose de deux registres : en haut le Christ entre deux anges, saint Pierre et saint Paul ; en bas une croix et deux anges.

Registre supérieur. — Le Christ Pantocrator est assis sur un trône, sa main droite ramenée sur la poitrine, la gauche tenant un volumen ; il a le visage imberbe et les cheveux frisés. Sa robe longue fait sentir la forme du corps et des sandales chaussent ses pieds ; il regarde vers la droite. Le tabouret sur lequel ses pieds reposent est soutenu par deux pattes d'animaux. Derrière le Christ, de chaque côté, un ange aux cheveux frisés ; à sa droite saint Pierre, la barbe ronde, à sa gauche saint Paul, la barbe longue : tous deux tiennent un *rotulus* ouvert dans les mains et sont vêtus de long. La scène est encadrée dans un motif d'architecture : deux colonnes cannelées à chapiteau dérivé du corinthien soutiennent un baldaquin réduit à une simple arcade sans perspective ; dans les angles, des croix.

Registre inférieur. — Au centre une Croix, des bras de laquelle tombe une étoffe terminée par des glands ; à droite et à gauche un

ange incliné vers la croix, les ailes éployées et tenant dans sa main une pyxide.

Une moulure droite, brisée en plusieurs endroits, encadre la plaque et sépare les deux registres ; elle se termine par un rebord ; des trous y ont été pratiqués pour la fixer.

Les figures, surtout celles de saint Pierre et de saint Paul, sont usées.

Ivoire jaune foncé, avec taches plus sombres et de nombreuses craquelures.

Hauteur : 0^m,215.
Largeur : 0^m,114.

Provient de Trébizonde.

Bibl. — Dalton, *A Panel from an ivory Diptych in the British Museum (Proceedings of the Society of biblical archeology,* June 1904). — Aïnalow, *Vizantijsky Vremenik,* t. V, 1898, p. 152. — J. Strzygowski, *Hellenistiche und Koptische Kunst in Alexandria* (Bull. de la Société archéologique d'Alexandrie, n° 5). Wien, 1902, in-8 et *Byzantinische Zeitschrift,* t. VIII, 1899, p. 681. — Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie,* t. I ; *Les Ivoires.* Paris, *s. d.*, in-4°. — G. Millet, *L'art byzantin,* dans André Michel, *Histoire de l'art,* t. I. Paris, 1905, in-8.

Cette plaque paraît être le pendant de celle que le British Museum a acquise récemment, et qui représente dans le registre supérieur la Vierge sur un trône tenant l'Enfant bénissant sur ses genoux, un ange derrière elle et les Rois mages à ses côtés, dans le registre inférieur la Nativité. Les dimensions des deux pièces correspondent, celle du British Museum mesurant 0^m,215 sur 0^m,125 ; leurs sujets de même, car, aux côtés de la Vierge assise de face, l'ange et les trois mages se groupent suivant la même symétrie que les deux anges et les deux apôtres aux côtés du Christ de majesté et, malgré un modelé plus souple à notre panneau, le style est pareil, notamment les têtes des deux anges placés ici derrière le Christ et celle de l'ange qui, la croix à la main, se tient à Londres au côté de la Vierge. Les quelques différences qu'on peut noter semblent minimes, telles les colonnes torses remplaçant les colonnes cannelées ou le décor plus ou moins compliqué du baldaquin, et si l'inscription qui se remarque au dos du panneau du British Museum ne se voit pas sur le nôtre, c'est peut-être parce qu'elle aura été lavée au cours des âges. La pièce de Londres aurait été vendue comme venant de Grèce, tandis que celle-ci a été apportée à Paris par des marchands de Trébizonde, mais ce n'est pas là sans doute une objection à la communauté d'origine des deux monuments.

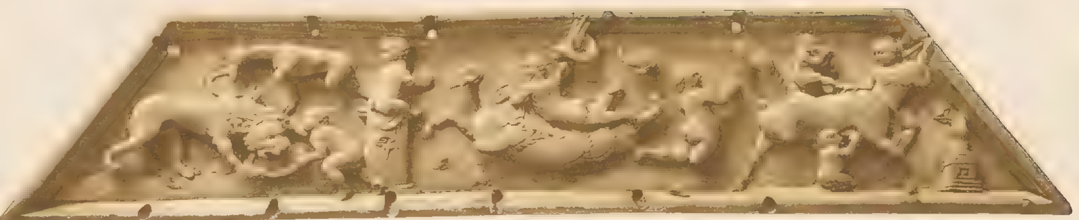
Ces plaques proviennent de diptyques, non pas de diptyques ordinaires, formés de deux feuillets simples tels que les consuls en envoyaient à leurs amis, mais bien de

ceux qu'on dit avoir été destinés aux empereurs et dont chaque volet se composait de cinq feuilles juxtaposées, telles les pièces du musée de Ravenne, de la Bibliothèque nationale de Paris, et du couvent d'Etchmiazin en Arménie. Ce sont sans doute les seules aujourd'hui complètes, mais plusieurs fragments subsistent qui ont fait partie d'autres ensembles analogues, et dont l'un au moins doit être rapproché de notre plaque, celui de la collection de lord Crawford. Ce morceau qui figure l'Annonciation est le pendant, M. Aïnalow l'a démontré, du panneau central de Ravenne ; et M. Strzygowski, confirmant l'hypothèse de M. Aïnalow, a retrouvé les côtés du panneau Crawford dans les collections Stroganoff à Rome et Botkine à Saint-Pétersbourg. Or comme le panneau du British Museum, ainsi que l'a reconnu M. Dalton qui l'a publié le premier, est une réplique, ou à peu près, de celui de lord Crawford, et que le nôtre répète presque exactement le centre du monument de Ravenne, avec la même composition, les mêmes personnages aux visages joufflus et aux cheveux frisés et jusqu'au tabouret si rare à pieds d'animaux — seul le baldaquin diffère et le sujet inférieur, où l'on voit les trois jeunes gens dans la fournaise, — si le rapprochement de M. Aïnalow est exact, notre hypothèse l'est de même : que la plaque de la collection Martin Le Roy est le pendant de celle du British Museum. La plaque de Ravenne est ainsi entourée : en haut deux anges volants, portant la Couronne triomphale où paraît la croix et cantonnés de deux anges debout, vêtus de la chlamyde, le globe et la croix dans les mains ; en bas l'Histoire de Jonas ; à gauche la Guérison de l'aveugle et celle du Possédé ; à droite la Résurrection de Lazare et la Guérison du paralytique superposées. Il est probable que les mêmes sujets cantonnaient notre panneau qui formait centre. Cette disposition est bien connue d'ailleurs, grâce à la célèbre pièce du Louvre, provenant des collections Barberini, où un empereur, Constantin ou Justinien, paraît au centre, presque en ronde bosse, entre des Victoires et des scènes triomphales (Publ. par Schlumberger, *Monuments et Mémoires, Fondation Piot*, t. VII (1900), pl. X et Diehl, *Justinien*, Paris, 1901, in-8 (frontispice).

L'on discute sur la provenance exacte de ces ivoires et, tandis que les uns, dont M. Aïnalow, les tiennent pour syriens, les autres, comme M. Strzygowsky, les estiment égyptiens ; il ne semble pas d'ailleurs que l'art des deux provinces différât essentiellement. Il y a lieu peut-être de rappeler que notre panneau provient d'une région qui n'est pas fort éloignée d'Etchmiazin où se trouve un diptyque du même type. On est d'accord pour considérer ces pièces comme des reproductions de grandes décorations sculptées ou plutôt en mosaïques aujourd'hui disparues, et la date de la fin du VIe ou du commencement du VIIe siècle, avant l'invasion arabe, est généralement acceptée. M. Dalton considère que la plaque de Londres est plus ancienne que celle de lord Crawford et il la donne à la fin du VIe siècle, ce qui daterait la nôtre.

Le sujet du registre inférieur, les Anges en adoration devant la Croix, est rare dans les ivoires et l'on distingue malaisément l'objet qui pend de la croix ; M. Gabriel Millet a bien voulu nous faire remarquer qu'au Baptistère des Ariens, à Ravenne, de la croix placée sur le trône vide pend évidemment une étoffe ; elle est quelque peu déformée dans notre représentation, mais reconnaissable encore. Nous lui sommes redevables de beaucoup d'autres indications précieuses.





FRAGMENTS D'UN COFFRET EN IVOIRE

Art byzantin (IXe-Xe siècle)

2 et 3.

FRAGMENTS D'UN COFFRET

Art byzantin, IX-X[e] siècle.

(PLANCHE II.)

Scènes mythologiques. — Ces deux plaques ont fait partie de la décoration d'un coffret ; ainsi que l'indique la forme en trapèze de l'une (n° 3), elles en ornaient le toit bombé, et l'on voit encore les trous où étaient enfoncées les chevilles qui les fixaient à la monture de bois ; les têtes de quelques-unes de ces chevilles subsistent. Un rebord qui a disparu sur trois côtés du numéro 2, mais qui demeure au numéro 3, encadrait les sujets, dont le relief très fort allait dans certaines parties jusqu'à la ronde bosse.

Pour déterminer les diverses scènes figurées, il est nécessaire de rapprocher ces plaques de celles qui décorent des coffrets analogues, comme ceux provenant de Pirano et de Veroli, aux musées de Vienne (Autriche) et de South-Kensington, et un autre conservé dans une collection privée à Rome. On y voit représentés entre autres, sur celui de Pirano, une Danse des Ménades (grand côté), une Néréide et Bellérophon faisant boire Pégase (petits côtés), et sur celui de Veroli, un Enlèvement d'Europe (couvercle), et Bellérophon et Pégase (grand côté). Ces sujets sont très clairs et paraissent copiés fidèlement sur des originaux (miniatures, mosaïques, orfèvreries ou marbres), aujourd'hui disparus ; certains autres au contraire le sont moins, et il

en va de même sur nos plaques, parce que l'ivoirier s'est borné à emprunter à son modèle des figures isolées qu'il a juxtaposées arbitrairement, comme s'il ne comprenait pas le sens des représentations qu'il avait sous les yeux ; toutefois, les modèles imités ayant dû être en petit nombre et presque toujours les mêmes, il n'est pas impossible de restituer à plusieurs des personnages leur rôle dans l'œuvre primitive et leur signification.

Numéro 2.

1° Une lyre. Elle devait être entre les mains d'un personnage barbu, qui faisait danser les Ménades, et dont le manteau s'aperçoit à terre (coffret de Pirano).

2° Satyre jouant du syrinx (la jambe droite est brisée) ; peut-être appartenait-il au même groupe, ainsi que l'enfant assis au second plan sur une sorte d'autel et qui, la tête retournée, semble battre des cymbales ; le même enfant figure au numéro 3.

3° Personnage héroïque, nu, un manteau pendant dans le dos, la main droite sur la hanche, la gauche tenant une lance ; la jambe droite est brisée ; il n'est pas impossible que, tourné vers le satyre, il ne forme groupe avec lui (Apollon et Marsyas ?).

4° Un enfant disparaissant à moitié dans un panier. Sur le coffret qui fait partie d'une collection privée de Rome, l'enfant, d'un mouvement tout pareil, se précipite dans le panier, effrayé, semble-t-il, par un homme armé d'un grand bâton ; à un autre endroit du même coffret, le même enfant apparaît dans son panier, sans qu'on puisse, plus qu'ici, trouver une raison à sa terreur ; on le retrouve aussi au coffret de Veroli.

5° Un centaure, coiffé d'une calotte pointue, un manteau flottant sur son épaule gauche, tient un enfant entre ses bras (la jambe droite de derrière du centaure est brisée). Au couvercle du coffret de Veroli, le même centaure se voit, mais jouant de la flûte, tandis qu'un autre debout devant lui porte l'enfant ; au coffret de Pirano au contraire, l'enfant est debout sur la croupe du centaure (Éducation d'Achille ?). Cette figure était à l'extrémité droite de la plaque, comme l'indique un fragment du rebord latéral.

Numéro 3.

1° Un enfant donne à boire dans une écuelle à un lion qu'il tient par un collier ; au-dessus une bête, qui est peut-être une lionne (les deux pattes gauches sont brisées), boit dans une autre écuelle, la tête tournée vers le lion ; le même groupe renversé, aux coffrets de Pirano et de Veroli. Y a-t-il là quelque souvenir d'un cortège de Bacchus ? Le sol est indiqué par un léger relief.

2° Un enfant jouant des cymbales, la tête tournée en arrière, assis sur une sorte d'autel circulaire d'où pend une draperie ; c'est le même enfant que nous avons déjà vu au numéro 2 ; il se rencontre aussi au coffret de Veroli ; à celui de Pirano le groupe du même enfant dans les bras d'un centaure, voisine, comme ici, avec une Néréide.

3° Un hippocampe chevauché par une Néréide. La partie antérieure de la bête, à forme chevaline, galope (la jambe gauche de devant brisée) ; la partie postérieure, pisciforme, est couverte de larges plaques écaillées et se termine par une queue de poisson (brisure entre le bout du corps et la queue). La Néréide est couchée sur le dos de l'hippocampe que recouvre une draperie ; elle porte une ceinture et tient dans la main droite une rame enrubannée. Le sexe de la Néréide ne saurait se reconnaître ici et elle ne se distingue ni par ses formes, ni par sa coiffure, des enfants voisins ; mais c'est une Néréide assurément que l'ivoirier a prétendu figurer, comme l'indique le coffret de Pirano ; la même scène se rencontre à ceux de Rome et de Veroli. Le terrain représenté à la scène précédente sous les pieds du lion continue sous ceux de l'hippocampe, figurant les flots.

4° Un enfant qui joue de la flûte, monté sur le dos d'un cheval (jambes gauches brisées) ; un autre enfant (jambe droite brisée), devant le cheval qui lève la tête, semblait le tirer par une bride, tandis qu'un troisième, un manteau sur l'épaule, la main droite sur la croupe du cheval, brandit un bâton qu'il tient de la gauche, pour le frapper et le faire avancer ; un quatrième enfant assis à côté. La même scène figure au coffret de Veroli, l'enfant au bâton y étant remplacé, de façon peu compréhensible, par l'enfant réfugié dans son panier.

5° Un autel carré avec du feu allumé occupe l'angle inférieur

de la plaque. Il ne paraît pas que les coffrets portent d'autres représentations de cet objet.

La collection chrétienne et byzantine de l'École des Hautes Études de Paris possède un moulage de ces deux plaques, pris avant qu'elles n'entrassent dans la collection de M. Martin Le Roy. Le moulage du numéro 3 n'offre pas de différences sensibles avec l'original; mais le numéro 2 a été réparé et rogné depuis. Le moulage porte une cassure au rebord inférieur, qui a été refait en partie, et il présente encore l'extrémité droite de la plaque à angle aigu aujourd'hui disparu ; dans cet angle jouait un enfant ; de même sur le moulage, le bras qui tenait la lyre, à l'extrémité gauche, et la main qui en jouait, sont encore visibles, tandis qu'ils ont été grattés sur l'ivoire. Ce moulage est le n° 58-241 des *Reproductions of carved ivories manufactured by Elkington and C°* publiées par le *Science and Art Department of the committee of Council on Education (South-Kensington Museum).*

Ivoire très blanc.

A fait partie de la collection Meyrick.

Numéro 2. Hauteur : 0^m,042.
Largeur : 0^m,09.
Numéro 3. Hauteur : 0^m,048.
Largeur : 0^m,257

BIBL. — Hans Graeven, *Ein Reliquienkasten aus Pirano* (*Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhoechsten Kaiserhauses*, t. XX. Wien, 1899) (Rep. des coffrets de Pirano et de Veroli et liste des pièces analogues). — Venturi, *Di una nuova cassettina civile byzantina* (*L'Arte*, 1898, p. 212) et *Storia dell' arte italiana*. Milano, 1901, in-8, t. I, p. 412 et 512 (Rep. du coffret d'une collection privée de Rome). — R. von Schneider, *Serta Herteliana*. Wien, 1896, fol., p. 86. — E. Molinier, *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie*, t. I ; *Les Ivoires*. Paris, *s. d.*, in-fol., p. 86.

Les coffrets du genre de celui auquel appartenaient ces fragments sont nombreux ; on en compte jusqu'à 46 aujourd'hui connus ; toutefois, sur la plupart, le décor consiste en petites plaques quadrangulaires où ne figure qu'un seul personnage, compris dans un encadrement d'étoiles à huit rais, alternant avec des médaillons à tête humaine ; au contraire les longues plaques, portant des scènes à plusieurs personnages, ne se rencontrent guère qu'à ceux que nous avons notés et sur un coffret du musée de Cluny (*Catalogue de la collection Spitzer*, t. I, les *Ivoires*, n° 4, pl. II) où

l'on voit des jeux du cirque. Nos fragments devaient provenir d'un coffret très analogue à celui de la collection privée de Rome, car, tandis que les autres ont un couvercle plat, celui-ci l'a bombé, et les plaques trapézoïdales en sont de la même forme que les nôtres.

Le style de tous ces monuments est à peu près pareil et il est certain que leur origine est la même. Comme la plupart provenaient d'Italie, on les appela italo-byzantins, lorsque l'attention fut d'abord fixée sur eux, mais plusieurs se rencontrent aussi dans des trésors allemands et leur analogie avec des miniatures, des pièces d'orfèvrerie et des bas-reliefs de marbre byzantins les font attribuer aujourd'hui à un atelier de Constantinople ; il n'est pas impossible d'ailleurs que certains, dont la facture est plus lâchée, soient des copies italiennes d'originaux fabriqués en Orient. Quant à leur date, M. Venturi y veut voir des objets du v[e] ou du vi[e] siècle, ne jugeant pas que la tradition antique ait pu se continuer aussi intacte beaucoup plus tard ; mais M. Graeven relève dans les meilleures de ces pièces des erreurs iconographiques nombreuses qui seraient inadmissibles chez des ouvriers qui, comme au temps de Justinien, n'avaient pas perdu encore le sens des scènes mythologiques, et il se rallie à l'opinion de MM. R. von Schneider et Molinier qui, se fondant sur le style d'autres monuments figurés à date certaine, les placent entre le ix[e] et le xi[e] siècle. Pour M. Molinier, nous pourrions voir en eux des types de la fabrication courante des ateliers de Byzance à l'époque des iconoclastes (viii[e]-ix[e] siècle) ou un peu postérieurement, et en effet la différence est considérable entre ces ouvrages si curieux, mais de style alourdi et sentant la décadence, bien que celui-ci soit un des meilleurs, et les magnifiques monuments de la renaissance qui se produisit à Constantinople vers le x[e] siècle.



PLAQUE D'IVOIRE
Art byzantin, XIe siècle.

4.

PLAQUE

Art byzantin, XIe siècle.

(PLANCHE III.)

Le Christ de Majesté entre la Vierge et saint Jean-Baptiste sous un baldaquin. Le Christ, barbu et les cheveux longs, est debout sur un tabouret richement décoré ; le nimbe crucifère et perlé entoure sa tête, il bénit à la grecque de la main droite et tient de la gauche un livre à reliure ouvragée. Il est revêtu de la tunique tombant jusqu'aux pieds et enveloppé d'un ample manteau drapé ; ses pieds sont chaussés de sandales. A sa droite, saint Jean-Baptiste, un nimbe perlé derrière la tête, longue barbe et longs cheveux, le manteau de poils noué sur la poitrine, vêtu d'une tunique et les pieds dans les sandales ; la tête à demi baissée, il se tourne vers le Christ, la main gauche tendue vers lui et la droite sur sa poitrine. La Vierge est à la gauche du Christ, sa longue robe droite enveloppée en partie dans le manteau qui lui couvre la tête ; elle a le nimbe perlé, ses pieds sont chaussés. Son attitude est semblable à celle de saint Jean, mais elle tend vers le Christ ses deux mains, dont l'une est prise dans le manteau. Sur la tête, l'épaule, le poignet et les genoux, des groupes de quatre petits trous avec argent incrusté.

Le baldaquin, dont il ne subsiste que le départ très ouvragé,

figurait un dôme ; deux colonnettes à jour le supportaient, décorées de torsades ; le chapiteau et le bouquet qui charge la colonnette sont formés de feuillages stylisés.

De chaque côté de la tête du Christ, les inscriptions IC et XC. Au-dessus de la tête de saint Jean ⒶΙω et à côté de lui en hauteur Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC. Au-dessus de la tête de la Vierge ΜΗΡ ΘΥ.

Traces de polychromie assez nombreuses : or aux ornements du tabouret, vert et rouge dans les architectures et au fond des plis des vêtements où se distingue aussi un peu d'or ; les lettres gravées ont été dessinées en rouge.

L'angle droit de la plaque est brisé; elle est entourée d'un large rebord dont les bandeaux supérieur et inférieur sont percés de trous destinés aux chevilles qui l'ont sertie, probablement dans une reliure ; les têtes de ces chevilles subsistent dans le bas.

Ivoire clair, de ton crémeux.

Hauteur : 0^{m},187.
Largeur : 0^{m},13.

Bibl. — Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, *les Ivoires*. Paris, *s. d.*, in-4 (publie p. 109 une liste des triptyques ou fragments de triptyques byzantins connus). — G. Millet, *L'Art byzantin*, dans André Michel, *Histoire générale de l'Art*, t. I. Paris, 1905, in-8. — Alfred Maskell, *Ivories*. Londres, *s. d.* (1905), in-8. — H. Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke... aus den Sammlungen in England*, et,....*in Italien*. Rome, 1898 et 1900, in-8°. — *Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, W. Voege, *Die Elfenbeinbildwerke*. Berlin, 1900, in-8 et *Album*, 1902, in-4. — Beaucoup d'ivoires byzantins ont été publiés par Schlumberger, *Nicéphore Phocas*. Paris, 1890, in-4, et l'*Épopée byzantine*, 3 vol. in-4. Paris, 1896-1905, et dans divers recueils tels que *Annales archéologiques*, *Monuments Piot*, etc... Voir la bibliographie des triptyques byzantins dans Molinier, *Catalogue des Ivoires du Louvre*, Paris, 1896, in-8°, p. 35, complétant celle que le même auteur avait donnée dans les *Mélanges Julien Havet* (Paris, 1895, p. 243).

Par la beauté de son style et de son travail, cette plaque appartient à une bonne époque de l'art byzantin ; toutefois, à la comparer avec le triptyque Harbaville, qui date certainement du xe siècle, il est difficile de ne pas la tenir pour un peu postérieure ; les draperies sont ici moins précises en effet, et les ondulations des cheveux et des barbes moins élégantes ; nous la croyons du xie et c'est bien à cette époque d'ailleurs qu'appartiendrait le style du baldaquin. Une plaque analogue,

mais d'un art un peu maniéré, se trouve au musée de Berlin (n° 11); une autre fait partie du trésor de Hildesheim, mais avec cette différence que la Vierge est à la droite du Christ et saint Jean à sa gauche; la même disposition se retrouve dans une plaque appartenant à la Société archéologique de Münster (Westphalie). Il est vraisemblable que cette pièce a servi de plaque de reliure ; nous ne connaissons pas d'ailleurs de triptyque dont le centre soit analogue à notre plaque ; la collection Stroganoff en possède une admirable où le Christ est représenté seul debout et en majesté (Graeven, *Samml. in Italien*, pl. 71) et que M. Graeven considère comme ayant pu former diptyque avec un saint Jean tel que celui de Liverpool (*Samml. in England*, pl. 10).



5.

PLAQUE

Art byzantin, XIe-XIIe siècle.

(Planche IV.)

Le Christ en croix sous un baldaquin. Le Christ, la tête entourée d'un nimbe crucifère, la barbe et les cheveux longs et le visage arrondi, vêtu d'une draperie qui, nouée autour des reins, tombe jusqu'aux genoux, est attaché à la croix (les clous étant peints ont disparu); son corps est amaigri au point de laisser voir les côtes et ses pieds reposent sur un *suppedaneum*. Au sommet de la croix est le *titulus* avec l'inscription IC̄ XC̄ et à la base, sous une sorte de motte de terre surmontée de trois pieux, le crâne d'Adam. A la droite du Christ, la Vierge debout, la tête nimbée recouverte du manteau qui retombe dans le dos et sur les bras (un des pans est brodé et frangé), vêtue d'une longue robe, la main gauche sur la poitrine et la droite tendue vers la croix; elle baisse à-demi la tête et est tournée de profil; à la gauche du Christ, saint Jean vu de face, nimbé, vêtu de la tunique et du manteau à l'antique, tient son Évangile de la main gauche. En haut, à droite et à gauche, sous le baldaquin, deux angelots à mi-corps, et le soleil et la lune.

Le baldaquin, en forme de dôme, est bordé d'un rang de palmettes et décoré, sur sa calotte, de torsades ornées de pointes de dia-

mants; il est supporté par deux colonnes à cannelures torses, dont les chapiteaux figurent des feuillages stylisés, comme les bouquets qui les chargent et qu'on aperçoit aux angles supérieurs de la plaque.

Un fort rebord l'entoure, percé sur les bandes supérieure et inférieure de trous ayant servi à la fixer, sans doute dans une reliure; les têtes de ces chevilles subsistent aux trous de la bande du bas.

Ivoire gris-jaune.

Hauteur : 0m,208.
Largeur : 0m,136.

Bibl. — Publié par Schlumberger, l'*Épopée byzantine*, t. III, p. 89. Paris, 1905, in-4. — Voir la Bibliographie du numéro 4.

Les triptyques où le panneau central représente le Christ en croix ne nous sont pas parvenus en grand nombre. Le plus remarquable semble être celui de la Bibliothèque nationale, avec des saints en buste, aux volets, dans des médaillons (Lenormant, *Trésor de numismatique et de glyptique, Ornements*, 2e partie, pl. 57); un autre se trouve au musée de Liverpool, analogue de disposition, mais de beaucoup moins bon style (H. Graeven, *Sammlungen in England*, pl. XI). Pour les plaques isolées ou panneaux de centre séparés de leurs volets, ils sont assez fréquents; l'un des plus beaux est celui de la collection Engel-Gros, à Ripaille (Haute-Savoie) (provenant de la coll. Lebreton, à Rouen), avec ses figures allongées, dramatiques d'expression et d'attitude, et ses draperies souples; le nôtre tient sa bonne place à côté de ceux de Berlin (nos 16 et 29), du Louvre (no 33), du Bristish Museum (Graeven, *England*, 43 et 49), du musée de Hanovre (*Führer durch das Kestner Museum*, 2e partie, 2e éd., 1904, no 3) et des collections Stroganoff (Graeven, *Italien*, 69), Schlumberger (l'*Épopée byzantine*, III, p. 81), Chalandon (*Monuments Piot*, t. VI, pl. VII), Homberg (G. Migeon, *les Arts*, no 36, 1904) et de la Bibliothèque de Munich (Schlumberger, *ibid.*, III, p. 309). Les proportions trapues de ses figures et la qualité de ses draperies doivent le faire dater du xie ou du xiie siècle.

6.

PLAQUE

Art byzantin, XII[e] siècle.

Reproduite Fascicule I, planche XI.

La Vierge à mi-corps, portant l'Enfant, sous un baldaquin.

La Vierge est vue de face, le corps enveloppé d'un ample manteau à plis serrés qui lui couvre la tête et croise sur la poitrine; une sorte de bonnet, plissé aux tempes, apparaît sur le front, et l'on distingue au poignet droit la broderie de la manche étroite. Elle tient la main droite sur sa poitrine et sa tête est cerclée d'un nimbe perlé. L'Enfant qu'elle porte sur le bras gauche bénit de la main droite à la grecque et dans la gauche tient un volumen ; il est drapé dans un manteau qui laisse apercevoir au col le haut d'une tunique et sous lequel passent les pieds nus; ses cheveux tombent sur le front en mèches détachées ; le nimbe est crucifère et orné de perles.

Le baldaquin, décoré d'un bandeau à pointes de diamants, est en forme de calotte aplatie ; deux colonnettes à double base le supportent, et le chapiteau stylisé est muni d'un abaque mouluré chargé au-dessus du bandeau de bouquets de feuillage.

Les inscriptions, jadis peintes sans doute, ont disparu ; quelques traces d'or subsistent aux nimbes.

Ivoire de ton crémeux.

Hauteur : 0m,148.
Largeur : 0m,12.

Ancienne collection Spitzer ; Catalogue, t. I, les *Ivoires*, n° 19.

M. Molinier, au catalogue Spitzer, a attribué cette plaque au xe siècle, mais il semble que la stylisation, aussi bien des motifs d'architecture que des draperies, doive plutôt la faire donner au xiie.

Les plaques à peu près carrées du genre de celle-ci, où la Vierge ou le Christ sont figurés en buste, ont pu faire partie originairement de triptyques, comme celui du British Museum (Rep. dans Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke... aus Sammlungen in England*. Rome, 1898, pl. 56) ; les volets portent chacun un saint en pied avec un angelot au-dessus de sa tête. Mais beaucoup ont été serties soit à Constantinople, soit plutôt en Occident, dans des reliures. Plusieurs de ces plaques nous sont parvenues isolées, telles que celles du Louvre (Vierge, xiiie siècle, don de M. Baron, et Christ, xie-xiie siècle, n° 18) et de la coll. Botkine à Saint-Pétersbourg.





8

PLAQUES D'IVOIRE

Art de l'Europe du Nord, XIIe siècle

7-8.

PLAQUES

Art de l'Italie du Nord, XIIe siècle.

(PLANCHE V.)

Ces deux plaques, divisées chacune en deux registres, représentent, dans un encadrement imitant des cordelettes entrelacées, l'une l'Annonciation et la Nativité avec l'Annonce aux Bergers, l'autre le Voyage des Mages avec leur Arrivée devant Hérode et l'Adoration des Mages.

N° 7. PREMIÈRE PLAQUE, *registre supérieur.* — L'Annonciation. Sous une sorte de baldaquin à colonne torse figurant l'intérieur de sa maison, la Vierge est assise, inclinée ; sa tête est nimbée et elle semble vêtue de deux tuniques, le bliaud et le chainse, avec une sorte d'écharpe à petits plis jetée par-dessus ; son siège est à dossier et décoré de moulures. L'ange, nimbé lui aussi, avec une grande aile, vêtu comme la Vierge de deux robes, mais les pieds nus tandis qu'elle est chaussée, lève la main droite en un geste de bénédiction.

Registre inférieur. — La Nativité et l'Annonce aux Bergers. Dans un enclos borné par un treillis bas la Vierge est couchée sur son lit ; une ample draperie la recouvre et sa tête s'appuie sur sa main droite. L'Enfant, derrière elle, repose dans son berceau,

emmaillotté ; auprès de lui, l'âne et le bœuf ; un ange, les ailes éployées, est debout à sa tête et de la main étendue le montre à trois bergers qui s'approchent, la tête découverte.

Les deux registres sont séparés par un bandeau décoré de pampres stylisés.

N° 8. Deuxième plaque, *registre supérieur*. — La Vocation des Mages. Dans le haut apparaissent les trois Rois mages, sceptre à la main, montés sur leurs chevaux et guidés par l'étoile ; ils viennent de franchir la porte de la ville, et les montures de leur suite paraissent encore au dehors. Des arcatures inégales qui traversent en diagonale la largeur de la plaque séparent cette scène de l'arrivée des mages chez Hérode. Celui-ci est assis sur son trône, un de ses conseillers debout portant un vase, un autre accroupi à ses pieds; les trois rois, descendus de leurs chevaux, s'avancent vers lui, couronne en tête, vêtus de somptueux costumes.

Registre inférieur. — Sous des arcatures à torsades soutenues par des colonnettes, la Vierge est assise sur un siège à bras, les pieds posés sur une sorte de tabouret empiétant sur la bordure; sa tête nue est nimbée et, assis sur ses genoux dans les amples plis de ses vêtements, elle porte l'Enfant à la tête ceinte du nimbe crucifère; il tend le bras droit vers les mages ; ceux-ci s'approchent de lui, leurs présents dans les mains, et s'apprêtent à mettre tous trois le genou en terre devant le Sauveur.

Chacune des plaques est percée aux angles de trous ayant servi à les sertir ; elles sont légèrement convexes.

L'ivoire a pris un ton fauve, presque brun ; les fonds portent des traces de dorures.

Hauteur : $0^{m},227$.
Largeur : $0^{m},134$.

Proviendraient d'une église de Rome (?).

Bibl. — Repr. dans G. Migeon, *la Collection Martin Le Roy ; les Arts*, novembre

1902, p. 10, et G. Schlumberger, l'*Épopée byzantine*, t. III. Paris, 1905, in-4, p. 233 et 736. — Max G. Zimmermann, *Oberitalische Plastik*. Leipzig, 1897, in-4. — Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. III. Milano, 1904, in-8.

Le travail de ces deux plaques est d'une extrême sauvagerie. On n'en connait pas d'autres, de caractère analogue, et c'est sur des données assez vagues qu'on s'accorde à en faire honneur à l'Italie, voire à l'Italie du Nord; en effet, le système de la bordure et les cordelettes tressées rappellent les enroulements familiers à la sculpture lombarde, et on en retrouve de semblables à Saint-Ambroise de Milan (Zimmermann, fig. 3) et surtout à San Pietro in Ciel d'oro et à San Michele de Pavie (*ibid.*, fig. 11, 12 et 19). Il faut noter aussi que le style des personnages se rapproche de celui de certaines miniatures de Mantoue et de Padoue (Venturi, III, fig. 119, 120, 123, 124) et que nos personnages pourraient être la traduction maladroite de ces figures déjà assez grossières par elles-mêmes; enfin certains souvenirs classiques, tels que les oves, et byzantins, comme les rinceaux de la bande qui sépare les registres ou la facture du sol, semblent aussi dénoter une origine italienne.



[illegible]

[illegible]

[illegible]

9.

PLAQUE

Art allemand (rhénan), xᵉ siècle.

(Planche VI.)

Les Saintes Femmes au tombeau. Dans un encadrement de palmettes les figures se détachent en fort relief. Au centre, le sépulcre; sa base est fondée sur le roc et il s'élève en deux étages de forme circulaire; l'étage inférieur comprend un mur de pierre percé d'une porte; un toit saillant le sépare de l'étage supérieur, sorte de lanternon à arcatures, couronné par un dôme couvert en tuiles et que termine un pinacle en forme de fleuron. Par la porte du sépulcre largement ouverte, le linceul s'aperçoit à l'intérieur. Tout auprès, en bas et à gauche, l'ange est assis sur une pierre, les ailes éployées, vêtu d'une longue robe, la main gauche sur son genou, la droite levée et accompagnant du geste l'annonce de la résurrection. Vers lui s'avancent les Saintes Femmes: l'une, à la voix de l'ange, a mis un genou en terre, tendant la main vers lui; les deux autres, portant des vases à parfums, se hâtent; toutes trois ont la tête couverte du voile dont les pans leur entourent le cou, et un long manteau est drapé par-dessus la robe. Au haut de la plaque, de chaque côté du sommet du sépulcre, les deux gardiens, vêtus de la tunique serrée à la taille et du manteau romain noué sur l'épaule droite; ils sont assis, le bouclier entre les jambes, la lance dans la main, et dorment la tête sur l'épaule, casqués. Le fond est occupé par des arbres

et des arbustes presque détachés de la plaque, et dont quelques branches ont été brisées.

Ivoire blanc craquelé.

Hauteur : 0^{m},185.
Largeur : 0^{m},102.

Bibl. — E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I; *les Ivoires*. Paris, *s. d.*, in-4. — Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*. Berlin, 1887, in-8. — W. Petkowich, *Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im National-Museum zu Munchen*. Halle-a-S., 1905, in-18. — Cahier, *Cinq plaques d'ivoire sculptées*, dans les *Mélanges d'archéologie* de Cahier et Martin. t. II. Paris, 1851, in-4. — Semper, *Ivoires du Xe et du XIe siècle au Musée national de Budapest* (*Revue de l'art chrétien*, 1897, p. 389).

Cette plaque fait partie d'un groupe, aujourd'hui bien connu, d'ivoires rhénans du xe siècle, dont toutes les pièces publiées jusqu'ici, une seule exceptée, représentent des *Crucifixions* ; les plus célèbres sont celles de la Bibliothèque nationale (ms. lat. 9383 et 9453, rep. dans Cahier et Martin, *op. cit.*, t. II, pl. V et VII), de Gannat (*Rev. Art chrétien*, 1883, pl. IV), de la Bibliothèque de Munich (Cahier et Martin, *ibid.*, pl. IV), du Musée national de Munich (n° 160, rep. au *Catalogue*), du Musée de Budapest (*Rev. Art chrétien*, 1897, p. 391) et du Musée de Liverpool (Graeven, *Elfenbeiwerke in England*, pl. I). Au-dessous de la Crucifixion formant le sujet principal, ces plaques portent pour la plupart les Saintes Femmes au Tombeau, mais cette scène n'y est qu'accessoire d'ordinaire ; ici, au contraire, elle remplit la plaque tout entière et le petit nombre des personnages a permis de leur donner des proportions qui les distinguent des figures généralement exiguës des autres monuments similaires.

A la vérité, la scène est traitée sur notre plaque de façon fort analogue à ce qu'on voit à la plupart des ivoires que nous avons cités : le récit de saint Marc (ch. xvi) a été suivi, et si le sépulcre est rond au lieu que le lanternon soit assis, comme il arrive souvent, sur une base carrée, ce sont les mêmes personnages un peu trapus, aux draperies collantes indiquées par des stries, aux yeux à fleur de tête et disposés suivant une perspective encore enfantine. Seulement il faut noter ici, et c'est ce qui fait l'intérêt singulier de cette pièce, une sorte de recherche du mouvement dramatique tout à fait remarquable. Tandis que généralement les saintes femmes, suivant la tradition qu'adoptera toute l'ivoirerie gothique, se présentent à l'ange debout l'une derrière l'autre, nobles d'allure, si l'on veut, mais sans accent, ici le mouvement de celle qui se jette aux pieds de l'ange est rendu de manière véritablement touchante, comme la hâte de la course de la seconde, et le geste de la troisième, qui se penche pour mieux entendre et mieux voir. Peut-être l'ange n'a-t-il pas la grandeur expressive qu'aimait à lui prêter l'art byzantin (plaque de vermeil provenant de saint Denis, au Louvre), mais le sommeil des gardiens est marqué avec aisance, et l'on ne saurait négliger cet essai de paysage où s'est complu l'ivoirier : il a appuyé

les gardiens endormis contre deux arbres feuillus, il en a semé d'autres autour du sépulcre, et une plante remplit un des angles au pied de l'ange; le style de ces arbres est évidemment maladroit — il rappelle celui des branchages que tient la figure de la Terre assise, dans les Crucifixions, à côté de la croix —, mais l'auteur s'est efforcé de les varier et sa tentative est curieuse.

Assurément il ne faut pas faire la part trop belle à l'ivoirier; il a pris certainement son modèle dans quelque manuscrit, et l'invention dramatique que nous notions ne doit pas être de son fait; pourtant il a su laisser à ce modèle quelque chose de sa grandeur originelle, et la représentation qu'il nous a donnée des Saintes Femmes au tombeau est une des plus remarquables de l'ivoirerie contemporaine, égale aux plus belles des Crucifixions, et inférieure seulement à l'admirable plaque de la Bibliothèque de Munich représentant l'Annonciation et la Nativité, de même style sans doute, mais autrement grandiose.



11



10

FACES DE COFFRETS EN IVOIRE

Art allemand

[illegible]

10.

PLAQUE DE COFFRET

Art allemand, fin du xe siècle.

(PLANCHE VII.)

Un Miracle du Christ. Le Christ est entouré de dix apôtres ; un homme, la main tendue, fait le mouvement de s'agenouiller à ses pieds, tandis que lui, la tête inclinée, la main droite levée, semble lui commander. Le nimbe crucifère entoure la tête du Christ et des nimbes ordinaires celles des apôtres ; enveloppés de la robe et du manteau traditionnels, plusieurs portant des livres à la main ; ils se tournent les uns vers les autres comme engagés dans une discussion, assez divers de types et d'attitudes, certains rasés, d'autres barbus, tous les cheveux frisés, moins un, au milieu, qui est presque chauve ; leurs pieds sont nus.

L'attitude des deux personnages principaux indique bien que la scène représente un miracle du Christ et les apôtres s'en entretenant ; mais le miracle est malaisé à déterminer : est-ce la Guérison de l'aveugle ? On a pu croire aussi qu'il s'agit de l'Incrédulité de saint Thomas.

Un large rebord entoure le relief ; il est percé de cinq trous par où la plaque était fixée à l'âme en bois du coffret.

Ivoire jaunâtre.

Hauteur : 0^{m},103.
Largeur : 0^{m},12.

Bibl. — Ouvrages déjà cités de MM. Molinier et Graeven et *Catalogues* des musées du Louvre, de Berlin, du South Kensington, Westwood, *A descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South-Kensington Museum*. Londres, 1876, in-8.

II.

PLAQUE DE COFFRET

Art allemand, XIe siècle.

(Planche VII.)

Le Christ de majesté. Le Christ est entouré d'une auréole circulaire où s'encastrent deux demi-cercles plus petits pour la tête et pour les pieds; sa tête barbue est nimbée et de la main droite il bénit, tandis que dans la gauche il tient le globe; les cheveux longs tombant en tresses sur les épaules, vêtu d'un ample manteau, il est assis sur un siège décoré de rainures; sur le demi-cercle supérieur du l'auréole, à la hauteur des épaules, sont gravées les lettres A et ω. De chaque côté du Christ, un ange nimbé debout soutient de ses deux mains l'auréole; ils sont vêtus de manteaux aux draperies flottantes, et leurs grandes ailes où les plumes sont marquées par des tresses et des rainures emplissent le fond de la plaque; tous deux semblent montrer le Christ aux apôtres groupés de chaque côté de lui, six par six. Imberbes, les cheveux courts et comme tonsurés, les uns sont assis sur deux rangs de trois et de deux, et deux autres semblent couchés aux pieds du Christ dont ils touchent l'auréole de leurs mains, tous manifestant par leurs gestes et leur attitude la plus vive admiration.

Les bords supérieur et inférieur, ainsi que les coins, ont des cassures, mais deux rebords sur les côtés, une rainure en haut au

revers, ainsi que la section d'une partie du bas, indiquent que la plaque est complète et n'était pas plus grande.

Ivoire gris jaunâtre.

Hauteur : 0m,067.
Largeur : 0m,133.

Cette plaque, d'un art très barbare, nous montre la décadence de l'ivoirerie du temps des Othons. Notre numéro 10 était un exemplaire caractéristique du travail courant de cette époque, mais l'un de ceux qu'il convient surtout de citer est le coffret dont les fragments sont divisés entre le musée national bavarois de Munich (nos 174, 175 et 176 du t. V du catalogue de Graf, *Romanische Alterthümer*, 1890, in-8) et le musée de Berlin (n° 33 du catalogue de Voege); il daterait d'environ 970 et bien qu'il provienne, dit-on, de Bamberg, serait originaire de Prüm dans l'Eifel, si le rapprochement qu'on en fait avec un antiphonaire de cette abbaye (Bibl. nat., ms. lat. 641) est exact. On peut citer aussi le coffret du trésor de Quedlinburg (Westwood, *Fictile Ivories*, p. 232 et pl. XX ; cf. J.-J. Marquet de Vasselot, le *Trésor de Quedlinburg*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 314). La comparaison avec ces diverses pièces et la décadence que marque celle-ci, prouvent le chemin parcouru en peu d'années. Deux plaques du musée archéologique de Dôle (Jura), figurant l'une le Bon Larron avec la Vierge, l'autre les Saintes Femmes au tombeau, sont de très près apparentées à notre fragment et peuvent avoir fait partie du même monument ; les dimensions de la seconde sont pareilles, en tenant compte des cassures, à celles de la nôtre. Les plaques de Dôle sont reproduites dans Cahier et Martin, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, Paris, 1874, in-4, t. II, p. 33 ; elles ont figuré en 1900 à l'Exposition rétrospective de l'art français (non mentionnées au Catalogue).



1[illegible]

PLAQUE D'IVOIRE

Art allemand. _ XIIe siècle

12.

PLAQUE

Art allemand, XIIe siècle.

(PLANCHE VIII.)

Cette plaque, divisée en deux registres superposés, représente les chefs des douze tribus d'Israël sous la figure de douze vieillards couronnés. Tous sont vêtus d'une sorte de bliaud ou tunique, serré à la taille par une ceinture, assez ample, mais avec des manches étroites, et qui descend jusqu'à mi-jambes ; un manteau qui tombe dans le dos s'accroche sur la poitrine ou sur l'épaule par un fermail ; sous la tunique apparaissent les braies serrées aux jambes. Ces vêtements, sans ornements à l'exception de deux des bliauds, où l'on voit à l'un une bande appliquée dans le bas (Aser) et à l'autre une sorte de broderie en forme de rondelles (Levi), forment des plis droits, secs et généralement verticaux, mais qui ne se répètent pas d'un personnage à l'autre. Les personnages portent les cheveux séparés au milieu de la tête par une raie et tombant sur le dos en ondes horizontales ; leurs barbes longues sont légèrement frisées et leurs moustaches pendantes.

Les têtes apparaissent toutes de profil et, hors une seule (Juda), tournées vers la gauche ; les corps sont d'aplomb sur les deux pieds nus et sensiblement écartés, et un des vieillards seulement (Nephtali), les pieds croisés, esquisse un mouvement de marche. Tous portent des banderoles, dans des attitudes variées mais assez

peu animées, excepté celle de Nephtali, le même qui semble marcher, et qui tient les deux bras levés. Au registre du haut, le sol où posent les pieds des vieillards est figuré par des mottes de terre ; ce détail n'apparaît pas au registre inférieur.

La plaque est entourée d'un rebord en fort relief qui protège les sculptures ; une bande analogue sépare les deux registres. Sur le rebord supérieur et sur la bande intermédiaire sont gravés les noms des vieillards :

1° Ruben, Sime(on), Levi, Judas, Isach(ar), Zab(ulon).

2° Josep(h), Benzam(in), Gad, Aser, Nep(h)tali, Dan.

Des trous ont été percés dans la plaque pour la fixer, un entre les têtes de Ruben et de Siméon, deux au-dessus de la tête de Gad et un entre les pieds des deux premières et les deux dernières figures du registre inférieur.

Les rebords extérieurs de la plaque sont modernes, à l'exception de la tranche supérieure où figure l'inscription ; elle avait été brisée en deux par le milieu, mais a pu être recollée, sans qu'aucun éclat s'en détachât, sinon un petit fragment du manteau d'Aser, qui a été restitué.

Ivoire grisâtre.

Hauteur : $0^{m},18$, sans les bords restaurés.
Largeur : $0^{m},118$ — —

Anciennes collections Carrand et Boy.

Bibl. — Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I; *les Ivoires*. Paris, *s. d.*, in-8, p. 172 (notre plaque y est publiée). — *Kgl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*. W. Voege, *die Elfenbeinbildwerke*. Berlin, 1900, in-18 et *Album*. Berlin, 1902, in-4. — Bode, *Geschichte der Deutschen Plastik*. Berlin, 1887, in-8.

Une plaque de disposition tout à fait analogue se trouve au musée de Berlin (n° 52 du cat.) ; elle passe pour le pendant de celle-ci, représentant les Douze Apôtres, dont les chefs des douze Tribus d'Israël sont dans la grammaire symbolique du moyen-âge les figures correspondantes ; M. Voege a même formulé l'hypothèse que ces deux plaques ont pu servir à la reliure, l'une de l'ancien Testament, l'autre du nouveau. Il faut noter toutefois que le style des deux monuments n'est pas exactement pareil. En effet les draperies sont assez différentes ; à Berlin, au lieu du

bliaud à plis verticaux, les apôtres portent le chainse tuyauté, sur lequel le bliaud dispose ses plis transversaux, étagés en escaliers ; le ventre est dégagé et le manteau se drape sans fermail. Mais la différence est surtout sensible dans les expressions ; tandis que, sur notre plaque, les visages paraissent de type assez uniforme, sur celle de Berlin le sculpteur semble avoir fait effort pour les diversifier, et il a réussi de même à varier les attitudes ; les personnages, au lieu de se profiler tous du même côté, se groupent entre eux, comme engagés dans un entretien. Le sol aussi, au registre supérieur, est figuré de façon tout autre sur les deux feuillets. Les dimensions des deux pièces sont trop exactement pareilles sans doute pour que l'une et l'autre n'aient pas fait partie du même ensemble, mais on peut croire qu'elles ont été exécutées par des mains différentes, dont l'une rappellerait davantage le travail des monuments antérieurs, tandis que l'autre se rapprocherait déjà des œuvres plus avancées de la grande sculpture allemande.

Et les différences sont plus évidentes encore, quand on compare ces monuments, comme M. Bode l'a fait le premier (*Geschichte der deutschen Plastik*. Berlin, 1887, in-8, p. 20), aux sculptures du chœur de Bamberg. Avec la plaque de Berlin, le rapprochement s'impose ; c'est le même effort vers la vie et par des moyens très semblables, bien que plus maladroit chez l'ivoirier, tandis que l'imagier a su trouver pour ses personnages l'attitude la plus expressive et la plus mouvementée à la fois ; ces bas-reliefs au contraire n'ont presque aucun trait commun avec les figures immobiles de notre plaque. De même, si quelques analogies peuvent se remarquer entre celle de Berlin et les sculptures de Moissac ou de Saint-Étienne de Toulouse, dont Bamberg dériverait, dit-on, (A. Weese, *die Bamberger Domsculpturen*. Strasbourg, 1897, in-8), rien dans nos vieillards si calmes ne rappelle cet art agité et tourmenté, car ce n'est pas sur la seule rencontre d'un même geste, comme le croisement des jambes pour figurer la marche qu'on voit à notre Nephtali et aux apôtres du musée des Augustins, qu'il y a lieu de fonder une parenté sérieuse.

13, 14, 15, 16.

QUATRE PLAQUETTES

Art allemand, XIIe siècle.

Reproduites Fascicule I, planche XI.

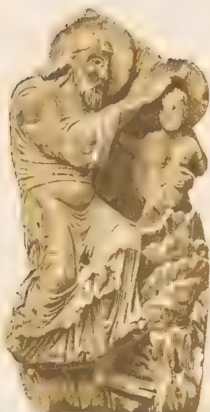
Les attributs des Évangélistes, l'Aigle, l'Ange, le Lion et le Bœuf, ailés tous les quatre ; ils sont tournés, l'Aigle et le Lion vers la droite, l'Ange et le Bœuf vers la gauche. L'ange tient un rouleau entre ses mains.

Ivoire jaunâtre.

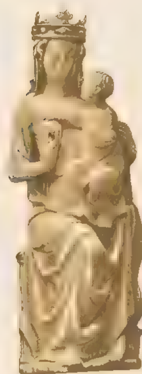
Hauteur : 0^m,025.
Largeur : 0^m,028.



18



17



17

FRAGMENT D'UNE PLAQUE

Art français (Languedoc), seconde moitié du XIIe siècle.

(Planche IX.)

Ce fragment représente le Baptême du Christ. Jésus est nu, et sur son corps plongé jusqu'à la ceinture dans le Jourdain, apparaissent les côtes et le nombril ; ses cheveux sont courts, son menton imberbe et un vaste nimbe entoure sa tête ; la main droite levée, la gauche sur sa poitrine, il regarde le Baptiste. Celui-ci, les genoux légèrement ployés, lève jusqu'au-dessus de la tête du Christ sa main droite d'où doit découler l'eau ; nimbé, les cheveux et la barbe longs, les pieds nus, il est vêtu d'une double tunique à petits plis serrés qui forment aux parties saillantes, épaules, coudes, ventre, genoux, comme des méplats, tandis que les plis se relèvent dans le bas en brusques retroussis. La taille de saint Jean est double environ de celle du Christ. L'eau du fleuve, au bord duquel apparaissent des herbes, est figurée par des plans zigzagués en fort relief.

La plaque semble avoir été ajourée dans certaines parties, si l'on en juge par un évidement qui subsiste dans l'intervalle entre les deux personnages ; la base originelle demeure, mais les côtés et le haut ont été brisés et découpés. Trois trous ayant servi à fixer la plaque se voient au centre et aux angles inférieurs.

Ivoire très jaune, à taches brunes.

Hauteur : $0^{m},09$.

Bibl. — André Michel, *La sculpture romane*, dans l'*Histoire de l'art*, t. I, 2e partie. Paris, 1906, in-8°. — A. Marignan, *Histoire de la sculpture en Languedoc des* XIIe *et* XIIIe *siècles*. Paris, 1902, in-8°. — *Catalogue des musées archéologiques de la ville de Toulouse* (par E. Roschach). Toulouse, 1892, in-8°. — Vitry et Brière, *Documents de sculpture française du moyen-âge*. Paris, 1905, in-4°.

Rien n'est moins connu que les ivoires français du XIIe siècle, et tandis que les monuments que l'on peut attribuer sûrement à l'art byzantin et à l'art allemand se comptent par dizaines, trois ou quatre tout au plus sont tenus à peu près authentiquement pour français; encore n'est-ce que par des comparaisons, toujours délicates, avec la grande sculpture, que MM. Molinier et Voege dans les catalogues du Louvre (n°s 28-30) et de Berlin (n°s 76 et 77) leur ont assigné cette origine. C'est la même méthode qui nous amène à proposer d'attribuer notre fragment à la région toulousaine. Aucun ivoire certainement languedocien n'a encore été rencontré, mais nous ne voyons aucune sculpture à laquelle ce morceau se rattache davantage qu'à celle de Toulouse; le type des visages, à la vérité, en est peu caractéristique, mais les plis serrés des draperies avec leurs brusques retroussis, la recherche du mouvement pittoresque que nous voyons ici, sont des qualités propres à la sculpture toulousaine et l'hypothèse d'une parenté ne semble pas inadmissible.

Notons d'ailleurs une autre opinion, à savoir que notre ivoire, vendu par M. Stanislas Baron, qui se fournissait surtout en Espagne, serait espagnol. L'on sait qu'aux ivoires espagnols, tels que les crucifix de Léon (Linas, *le Crucifix de la cathédrale de Léon, Revue de l'art chrétien,* 1885) ou le Christ de la collection Campe à Hambourg (Cat. Spitzer, t. I, *les Ivoires,* n° 24, pl. XII), la pupille est figurée par une perle d'argent sertie dans un trou ménagé au milieu de l'œil; ici un trou semblable existe et peut-être y a-t-il eu une perle; mais le style de notre monument ne ressemble en rien à celui de ces pièces, beaucoup plus anciennes, et quant aux ivoires sûrement espagnols qui seraient contemporains du nôtre, nous n'en connaissons point. On pourrait, il est vrai, trouver certains points communs entre notre ivoire et de grandes sculptures espagnoles : si rien ne se rencontre qui le rappelle dans les chapiteaux du XIIe siècle publiés par D. Enrique Serrano Fatigati (*Escultura romanica en España,* Madrid, 1900, in-8°), les figures du portail de Saint-Vincent d'Avila par exemple, du commencement du XIIIe siècle, ne s'en éloignent pas trop par certains côtés. Mais la sculpture espagnole de ce moment a subi si profondément l'influence de celle du Languedoc (Justi, préface au *Guide Baedecker* pour l'Espagne) que l'imitation de l'une ou de l'autre ne saurait vraiment, à si petite échelle, se distinguer avec certitude.

18.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Art français, première moitié du XIIIe siècle.

(PLANCHE IX.)

La Vierge est assise sur un trône, regardant droit devant elle, couronnée, les cheveux tombant en boucles sur les épaules ; elle est vêtue d'une robe retenue à la gorge par un fermail, serrée à la taille par une ceinture et qui tombe sur les pieds en petits plis serrés ; un manteau, qui prend sur l'épaule gauche, passe dans le dos et retombe sur les jambes qu'il recouvre entièrement. Elle tient une fleur dans la main droite. L'Enfant est assis sur le genou gauche de la Vierge, vêtu d'une longue robe, bénissant de la main droite et tenant un livre dans la gauche.

Le siège est décoré devant et sur ses côtés de lions passants et de rangs de palmettes.

Le dos de la statuette est fruste.

Pièce au coude droit de la Vierge.

L'ivoire a par places des tons rouges, comme s'il avait été teint en pourpre.

Hauteur : 0^{m},10.

Anienne collection Spitzer, Catalogue, t. I, *les Ivoires*, n° 38.

Bibl. — Publiée dans *La collection Spitzer*, t. I, *les Ivoires*, n° 38, Paris, 1890, in-4°, et dans E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I; *les Ivoires* (Paris, s. d., in-4°), p. 183. — Ad. Goldschmidt, *Drei Elfenbeinmadonnen*, dans *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, Hambourg, 1902, in-8°.

M. Molinier s'est demandé si cette Vierge ne serait pas d'origine italienne, à voir les animaux de style tout oriental qui en décorent le siège; mais des animaux non moins orientaux s'aperçoivent au dos du trône d'une Vierge de la collection Carrand (n° 88, au musée du Bargello à Florence), et pourtant cette pièce, de la fin du XIIIe siècle, ne saurait ne pas être française. Dans le style de celle-ci rien n'indique d'ailleurs une origine étrangère, et elle peut se comparer à des œuvres de la grande sculpture française, telles que la Vierge de Gassicourt (S.-et-O.) ou celle de Gaillac (Tarn) (rep. dans Vitry et Brière, *Documents de sculpture française*, pl. XXXVII, nos 5 et 6). Les statuettes d'ivoire antérieures au troisième tiers du XIIIe siècle sont fort rares; la collection Spitzer en présentait une seconde (n° 37) aujourd'hui au musée de Hambourg, quelque peu trapue comme celle-ci et comme une autre de la collection Homberg; d'autres plus élancées, et qui semblent sortir d'un même atelier, sont à la collection Dutuit (provenant d'Ourscamp, près Noyon), au musée de Cluny (n° 1037) et au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (anc. coll. Basilewsky, n° 88).



19

PLAQUE DE COFFRET EN IVOIRE

(Art français, fin du XIII[e] siècle)

19.

PLAQUE DE COFFRET

Art français, fin du XIIIe siècle.

(PLANCHE X.)

Cette plaque devait former le couvercle d'un coffret, ainsi qu'en témoignent les deux trous ménagés pour la poignée ; d'autres trous marquent la place des ferrures. Elle est divisée en quatre compartiments, séparés l'un de l'autre par des plates-bandes et ornés chacun d'un sujet à deux personnages ; une arcature les encadre, soutenue par des colonnettes et surmontée d'un gable à crochets et de deux pinacles.

Les sujets sont empruntés à la vie de cour. Le premier à gauche figure un homme coiffé d'un capuchon et vêtu d'une tunique tombant au-dessous du genou, causant familièrement avec une dame ; il lui présente un objet d'une main, en lui prenant la taille de l'autre ; elle tient un petit chien sur le bras gauche. Au second, la dame, vêtue, comme au précédent, du surcot ample et tombant à terre, mais la tête couverte d'un voile, remet une épée au jeune homme à genoux devant elle, les mains jointes ; il est casqué et porte le haubert de mailles qui paraît sous la cotte d'armes. Au troisième, le jeune homme, toujours agenouillé devant la dame, a quitté son armure ; elle lui pose doucement la main sur la tête. Au

quatrième, le jeune homme, le faucon au poing, la main droite levée, offre de la gauche une fleur à la dame debout devant lui.

Le ton de l'ivoire est bis, avec des craquelures horizontales.

Largeur : $0^{m},25$.
Hauteur : $0^{m},13$.

Ancienne collection Stein.

Il arrive souvent que les représentations figurées sur les ivoires civils illustrent quelque scène connue de la poésie contemporaine ; mais les sujets ici sont trop généraux pour pouvoir être identifiés, et il est vraisemblable d'ailleurs que l'ivoirier n'a prétendu représenter que des scènes de la vie quotidienne des dames à qui les coffrets, comme celui dont cette plaque faisait partie, servaient de boîtes à bijoux. Ces coffrets nous sont parvenus en grand nombre, soit complets, soit par fragments, et les mêmes scènes, moins celle du chevalier recevant l'épée des mains de sa dame, qui est fort rare, se rencontrent sur un grand nombre de pièces du XIVe siècle (Louvre, nos 63 et 70 ; Cologne, trésor de Sainte-Ursule ; Berlin, Kunstgewerbe-Museum ; collections Pierpont-Morgan (Londres), Campe (Hambourg), Boehler (Munich), Aynard (Lyon), Piet-Lataudrie) ; celle-ci pourtant, que son style peut faire remonter à la fin du XIIIe, est une des plus anciennes que nous connaissions, et nous n'en avons vu aucune d'une élégance aussi sobre et aussi exempte de maniérisme.



[illegible]

20.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Art français, commencement du XIVe siècle.

(PLANCHE XI.)

La Vierge est assise, tenant dans sa main droite une pomme, et l'Enfant, sur le genou gauche de sa mère qu'un coussin placé sous le pied surélève, tend les bras comme pour prendre le fruit; la tête légèrement inclinée en avant, elle semble se pencher vers lui, qui, le buste en arrière, la tête levée, la regarde en souriant. La Vierge porte une couronne taillée dans l'ivoire, dont les fleurons sont faits de feuilles à peine stylisées, et posée sur le voile qui lui couvre les cheveux; elle est vêtue d'une robe serrée à la taille par une ceinture étroite, un bijou sur la poitrine, le long manteau tombant des épaules qui l'enveloppe toute ne laissant apercevoir que son buste. L'Enfant porte une ample chemise à manches. Le siège sur lequel la Vierge est assise, recouvert d'un coussin, est à pans coupés ornés de six arcatures trilobées; une bande de quadrilobes et une gorge semée de rosettes en complètent la décoration. Des traces de polychromie se laissent encore voir: une légère touche foncée aux yeux de la Vierge, de l'or dans les cheveux, et des orfrois dont quelques-uns affectent la forme de lettres coufiques aux bords de la robe et du manteau; la doublure du voile est rouge, la

ceinture verte à fleurettes d'or et les ornements du siège ont été dorés. Sur le coussin des peintures simulent des broderies.

La tête de l'Enfant, brisée jadis, a été rajustée, et le petit doigt de la main gauche de l'enfant a disparu. Restauration au bras droit de la Vierge et retouches dans la polychromie.

Ivoire de ton crémeux.

Hauteur : 0^m,365.

Exposition rétrospective de Rouen, 1884 ; Exposition rétrospective de l'art français, Petit Palais, 1900, n° 84 du Catalogue.

Provient de la collection de M. Bligny ; il l'avait achetée à Aix-en-Provence, en 1882, du petit-fils de celui qui l'avait recueillie, dit-on, à l'abbaye de Frigolet (Bouches-du-Rhône) durant la Révolution ; la tête de l'enfant manquait, mais elle se trouvait dans la collection Carrand depuis 1857 et put être rajustée en 1883.

Bibl. — R. de Lasteyrie, *Vierge en ivoire de la collection Bligny ; Gazette archéologique*, 1884, p. 300 et pl. 40. — *Revue de l'art chrétien*, 1885, p. 72 et pl. IV (art. de M. de Farcy). — F. Marcou, *L'Exposition rétrospective de l'art français, Les Ivoires ; Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I, p. 486. — Molinier et Marcou, *Exposition rétrospective de l'art français*, 1900. Paris, in-fol., t. I. — G. Migeon, *La collection de M. Martin Le Roy ; Les Arts*, novembre 1902, pp. 3 et 26. — P. Clemen, *Die rheinische und die westfaelische Kunst aus der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf*, 1902, p. 9. Leipzig, 1903, in-4. Extrait de la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903.

Cette statuette est une des plus célèbres parmi les Vierges d'ivoire françaises et elle justifie sa gloire : taillée à un moment où toute la grandeur de l'art du XIII[e] siècle n'avait pas disparu et où la mode n'était pas encore aux mièvreries qui marquent celui du XIV[e], si elle ne présente plus l'ancien type si noble de la Vierge reine, elle semble la perfection de celui de la Vierge mère, à la fois sérieuse et tendre, quoique infiniment gracieuse, et aussi éloignée de la froideur que des vaines mondanités. Malgré sa provenance de l'abbaye de Frigolet (Bouches-du-Rhône), on n'y saurait voir une œuvre du Midi et bien que, à son caractère presque grave et médiocrement « grande dame » en comparaison de la Vierge du Louvre dite de la Sainte-Chapelle (n° 53), elle ait pu passer récemment en Allemagne pour originaire des pays voisins de la Meuse, il est difficile, tant elle s'encadre dans la série des Vierges françaises, de ne pas la tenir, comme elles, pour un ouvrage sorti de ces ateliers parisiens dont plusieurs sont aujourd'hui connus et qui fournissaient la France entière et aussi l'étranger de ces véritables « articles de Paris » qu'étaient alors les ivoires.



21

TRIPTYQUE D'IVOIRE

[illegible]

21.

TRIPTYQUE

Art français, commencement du XIVe siècle.

(PLANCHE XII.)

Ce triptyque représente, comme l'a montré M. E. Molinier au Catalogue de la collection Spitzer (t. I, *les Ivoires*, n° 48), *la Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge*, tels qu'ils sont racontés dans la *Légende dorée* (*La Légende dorée*, par Jacques de Voragine. Paris, 1843, in-18, t. I, p. 269). Voici le texte que l'ivoirier a mis en images :

« Un jour le cœur de la Vierge se prit d'un violent désir de revoir son fils, et elle se livra à sa douleur, et elle répandit une grande abondance de larmes. Et voici qu'un ange entouré d'une grande clarté lui apparut, et la saluant avec respect comme la mère du Seigneur : « Salut, dit-il, Marie qui es bénite et qui as reçu la « bénédiction de celui qui a donné le salut à Jacob. Je t'apporte une branche de « palmier cueillie dans le Paradis : ordonne qu'on la porte devant ton cercueil le « troisième jour après ta mort, car ton fils t'attend. » Et Marie répondit : « Si j'ai « trouvé grâce à tes yeux, je demande que mes frères les apôtres se réunissent « autour de moi, afin qu'avant de mourir je les voie des yeux du corps, et qu'ils « accomplissent mes funérailles, et que je rende l'esprit en leur présence. » Et l'ange répondit : « Tous les apôtres se réuniront autour de toi aujourd'hui, et ils te « prépareront d'éclatantes funérailles, et en leur présence tu expireras. Car celui « qui fit autrefois transporter par les cheveux le prophète du fond de la Judée à « Babylone, peut, s'il le veut, en un moment transporter ici les apôtres. » Et ayant dit cela l'ange remonta au ciel avec une grande clarté. La branche de palmier qu'il avait apportée jetait un éclat merveilleux, et resplendissait comme l'étoile du matin.

Et il arriva que Jean étant à prêcher à Éphèse, le ciel tomba tout d'un coup, et une nuée blanche enveloppa l'apôtre et le déposa devant la porte de Marie. Il frappa à la porte et il entra, et l'apôtre salua avec respect la Vierge. La bienheureuse Marie en le voyant fut saisie de surprise et sa joie fut telle qu'elle ne put contenir ses larmes, et elle dit : « Mon fils Jean, souviens-toi des paroles de ton maître, qui t'a « recommandé à moi comme étant mon fils, et qui m'a recommandée à toi comme « étant ta mère ; appelée par le Seigneur, j'accomplis l'obligation de la nature « humaine et je recommande mon corps à ta sollicitude. Car j'ai appris que des « Juifs s'étaient assemblés, et qu'ils avaient dit : « Attendons que celle qui a enfanté « Jésus soit morte, et alors nous nous saisirons de son corps et nous le jetterons « au feu. » Fais donc porter cette branche de palmier devant mon cercueil lorsque « l'on me conduira au sépulcre. » Jean répondit : « Plût à Dieu que tous mes « frères les apôtres fussent ici, afin que nous puissions te faire des funérailles con- « venables, et te rendre les honneurs qui te sont dus. » Et comme il disait cela, tous les apôtres furent enlevés sur des nuées des endroits où ils prêchaient et ils furent déposés devant la porte de Marie. Et se voyant réunis ils s'en étonnaient et ils disaient : « Pour quelle cause sommes-nous donc tous assemblés ici ? » Saint Jean alla vers eux et leur dit que la sainte Vierge était au moment de trépasser... Et ils conférèrent ensemble et chacun fit un discours en l'honneur de Jésus-Christ et de sa sainte mère.

Lorsque la sainte Vierge vit autour d'elle tous les apôtres, elle bénit le Seigneur et alla s'asseoir au milieu d'eux, des lampes ayant été allumées. Et à la troisième heure de la nuit, Jésus vint accompagné d'une multitude d'anges, et de martyrs, et de patriarches, et de confesseurs, et de vierges ; et les chœurs des vierges se rangèrent devant le lit où gisait Marie, et se mirent à chanter des cantiques bien harmonieux... Jésus parla le premier et dit : « Viens, toi que j'ai élue, et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta beauté. » Et elle répondit : « Mon cœur est prêt, Seigneur, mon cœur est prêt... » Et l'âme de Marie sortit de son corps et s'envola entre les bras de son fils.

Et le Seigneur dit aux apôtres : « Portez dans la vallée de Josaphat le corps de ma mère, et posez-le dans un tombeau tout neuf que vous y trouverez, et attendez trois jours que je revienne à vous... » Les apôtres le prirent avec respect et le posèrent sur le cercueil. Et Jean dit à Pierre : « Ce sera toi qui porteras devant le cercueil cette branche de palmier, car le Seigneur t'a choisi pour notre chef, et il t'a institué le Pasteur de ses brebis. » Pierre répondit : « Il convient mieux que ce soit toi qui la portes, car tu as été appelé du Seigneur étant vierge, et c'est une personne vierge qui doit porter la palme de la Vierge. Quant à moi, je porterai le cercueil où sera le corps sacré ; et les autres apôtres nos frères, entourant le cercueil, célébreront les louanges de Dieu. » Paul dit alors : « Et moi qui suis le moindre de vous, je porterai le cercueil avec toi. » Pierre et Paul élevant donc le cercueil, Pierre commença à chanter : « Israël est sorti de l'Égypte » et les autres apôtres l'accompagnèrent de leurs chants.

Tout le peuple, entendant des accords si mélodieux, se hâta de sortir de la ville, demandant la cause de ces chants. Et quelqu'un dit : « C'est Marie qui est morte, et que les disciples de Jésus emportent, et c'est autour d'elle qu'ils font entendre ces

chants. » Alors tous coururent aux armes et ils s'encourageaient mutuellement, en disant : « Venez, tuons tous les disciples de Jésus, et livrons aux flammes le corps que ces imposteurs emportent. » Le prince des prêtres, voyant cela, fut saisi d'un grand courroux et il porta la main sur le cercueil, voulant le saisir et le renverser. Mais ses deux mains restèrent attachées au cercueil et elles furent comme embrasées d'un feu ardent, de sorte qu'il se mit à pousser des hurlements, car il souffrait des douleurs atroces. Saint Pierre lui dit : « Si tu crois en Jésus-Christ notre Seigneur et en celle qui l'a porté, j'espère que tu pourras être guéri. » Le prince des prêtres répondit : « Je crois que Jésus fut le vrai fils de Dieu et que Marie fut sa mère ! » Et aussitôt ses bras redevinrent libres.

Les apôtres portèrent ensuite Marie au monument et l'y mirent comme le Seigneur l'avait ordonné. Jésus vint le troisième jour, accompagné d'une multitude d'anges et il les salua, disant : « Quel honneur et quelle gloire vous paraît-il que je doive conférer à celle qui m'a enfanté ? » Et ils répondirent : « Seigneur, il paraît juste à vos serviteurs que vous ressuscitiez le corps de votre mère et que vous le placiez à votre droite pour l'éternité. » Le Seigneur approuvant cela, l'archange Michel vint aussitôt et il présenta au Seigneur l'âme de Marie. Et le Sauveur dit : « Lève-toi, ma colombe, tabernacle de gloire, vase de vie, temple céleste ; de même qu'en concevant tu n'as point connu de souillure, ainsi dans le sépulcre ton corps ne connaîtra nulle corruption. » Et aussitôt l'âme de Marie rentra dans son corps, qui sortit glorieux du tombeau et qui s'éleva vers le ciel suivi d'une multitude d'anges.

L'ivoire est l'illustration exacte du texte de la Légende dorée.

1° *Volet gauche, registre supérieur.* L'ange apparaît à la Vierge et lui remet la palme (transformée par une restauration en un cierge);

2° *Id., 2e registre.* Saint Jean, transporté dans une nuée figurée par un nébulé, apparaît devant la Vierge ; elle lui a remis la palme. L'ivoirier a ajouté à la scène des compagnes de la Vierge au nombre de trois ;

3° *Id., 3e registre.* Les autres apôtres ont été miraculeusement transportés à Jérusalem, comme l'indiquent les nébulés ;

4° *Centre, registre inférieur, partie gauche.* La Vierge meurt, entourée des apôtres, son âme s'envole sous la forme d'un enfant entre les bras de Jésus ; la main de Dieu paraît dans une nuée ;

5° *Volet droit, registre inférieur.* La population, montée sur les remparts, regarde curieusement, tandis que quelques-uns s'arment pour courir sus au cortège ;

6° *Centre, registre inférieur, partie droite.* Pierre et Paul portent le cercueil, au milieu d'autres apôtres ; le prince des prêtres demeure les bras attachés à la bière qu'il a voulu renverser ;

7° *Volet droit, registre central.* Les anges prennent le corps de la Vierge pour le transporter au ciel ;

8° *Centre, second registre.* La multitude des anges, jouant des instruments, accompagne au paradis la Vierge qui paraît dans une gloire en forme de mandorle ;

9° *Volet droit, registre supérieur.* Arrivée de la Vierge au Paradis ;

10° *Centre, registre supérieur.* La Vierge adorée par les anges est assise à la droite du Christ, et un ange la couronne.

L'extrémité supérieure des trois gâbles et les rampants à crochets ont été refaits ; l'angelot qui pose la couronne sur la tête de la Vierge est une figure rapportée, empruntée à un monument de la fin du XIVe siècle, mais la couronne même appartient à notre triptyque ; (on peut remarquer que des figures de même style ont servi à compléter un « tableau » en os italien du Musée de Cluny, n° 2080 ; sur les ivoires de ce style, voir R. Kœchlin, *L'atelier des diptyques de la Passion, Gazette des Beaux-Arts,* 1906, t. I, p. 60). Le socle semble avoir été ajouté. Lors de la restauration, un flambeau, au lieu d'une palme dont la base se voit encore, a été placé dans les mains de la Vierge au registre supérieur du volet de gauche. Tous les anges portent aux épaules des trous où étaient insérées des ailes.

Quelques traces de polychromie subsistent : les nimbes ont été peints, ainsi que les doublures des vêtements et les ornements du trône ; les cheveux et d'autres parties ont été dorés, mais on ne distingue plus les couleurs, et leur place se marque seulement par le ton plus foncé qu'a pris l'ivoire. Il est de ton crémeux.

Hauteur : 0m,364.
Largeur totale : 0m,274.
— du centre : 0m,135.
— d'un volet : 0m,068.

Ancienne collection Spitzer ; Catalogue, t. I, *les Ivoires,* n° 48.

Bibl. — Rep. dans *La collection Spitzer,* t. I ; *Les Ivoires* (n° 48, rep. pl. XVIII). — E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie,* t. I ; *Les Ivoires,* p. 191, pl. XVI (Paris, s. d., fol.). — G. Migeon, *La collection Martin Le*

Roy; *Les Arts*, novembre 1902, p. 13. — Rep. au trait dans l'*Art pour tous*, octobre 1890. — R. Kœchlin, *Un triptyque d'ivoire du* XIII[e] *siècle à la Bibliothèque d'Amiens*, *Musées et Monuments de France*, 1906, n° 1.

Cette « histoire » ainsi racontée dans tout son détail est rare dans l'ivoirerie ; nous en connaissons pourtant une répétition, dans l'ancienne collection du comte de L'Escalopier, à la bibliothèque d'Amiens, et les deux pièces sont si semblables de composition et d'exécution qu'on ne saurait ne pas les attribuer au même atelier ; celle d'Amiens est d'ailleurs inférieure. Il faut rapprocher de ces monuments un volet de diptyque du Louvre (n° 37, rep. au Catalogue), et un triptyque de la collection de M[me] la marquise Arconati-Visconti (où le registre du bas figure la Nativité, la Présentation au Temple et les Mages, tandis qu'aux deux autres sont représentés la Mort et le Couronnement de la Vierge), qui est de style très voisin (Cf. J.-J. Marquet de Vasselot, *La collection de M[me] la marquise Arconati-Visconti* ; *Les Arts*, août 1903, p. 13). Le Musée de Berlin a acquis récemment le feuillet gauche d'un diptyque figurant des scènes de la Mort de la Vierge, dont un autre fragment se trouve à Londres dans la collection Wernher, mais le style de cette pièce diffère absolument de celui de la nôtre ; le style d'un petit diptyque de la collection Heugel s'en rapprocherait davantage. A noter enfin un petit triptyque de la Mort et du Couronnement de la Vierge au Musée des Arts Décoratifs de Saint-Pétersbourg.



23



24

FRAGMENTS DE TABLETTES ET DIPTYQUES EN IVOIRE

Art français. Première moitié du XIVe siècle.

22.

FRAGMENT D'UN FEUILLET DE DIPTYQUE

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XIII.)

1° *A gauche*, la Crucifixion. — Le Christ est attaché à la croix, la tête, derrière laquelle paraît le nimbe, inclinée sur l'épaule droite, les pieds croisés, les reins ceints du linge; devant lui, à sa gauche, Stephaton, un seau à la main, lui présente au bout d'un bâton l'éponge imbibée de vinaigre, tandis qu'à sa droite Longin, conformément à la tradition de certains ateliers, est à genoux et porte la main à sa tête. Derrière, la Vierge, les mains jointes, et saint Jean, chacun d'un côté de la croix ;

2° *A droite*, la Déposition. — Joseph d'Arimathie reçoit dans ses bras le corps du Christ que Nicodème vient de détacher de la croix, et dont la Vierge saisit la main qu'elle porte à ses lèvres pour la baiser; un aide arrache avec des tenailles les clous des pieds ; saint Jean, un livre à la main, paraît à droite à l'arrière-plan.

Les deux scènes sont encadrées par un rebord à droite et à gauche, et à la partie supérieure par une gorge ornée de douze rosettes. Ce fragment faisait partie d'un feuillet de diptyque à plusieurs registres, dont ceux du haut et du bas ont été coupés; un trou de charnière à gauche indique que ce feuillet était le droit. L'angle inférieur gauche est irrégulièrement brisé et comme s'il avait été

brûlé. Le visage de Longin a disparu, ainsi que les bouts de la lance et du bâton qui portait l'éponge.

Les personnages, d'un ton rouge pourpré, se détachent sur un fond jaunâtre plus clair.

Hauteur : 0^{m},096.
Largeur : 0^{m},11.

Ancienne Collection Boy (n° 262 du Catalogue de vente, 1905).

Le diptyque auquel ce fragment appartenait représentait sans doute les scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ, et il devait être fort analogue à celui du Musée de l'Escurial (Rep. par E. Molinier, *Notes sur l'Exposition de Madrid* dans l'*Art*, 1893, t. II, p. 12), lequel a quatre registres par feuillet et est un des plus grands connus ; les scènes ici représentées sont placées à l'Escurial au second registre (à partir du haut) du feuillet droit. La facture de ce fragment est extrêmement supérieure à celle du diptyque de l'Escurial, qui est assez grossier, mais on peut croire que tous deux sortent du même atelier, tant les analogies sont nombreuses, et cet atelier a dû être un des plus puissants de l'ivoirerie française ; peu de crucifixions en effet, parmi les innombrables qui subsistent, peuvent se comparer à celle-ci pour la grandeur et le tragique. Dans diverses autres pièces, le décor architectural consiste aussi en des rosettes semées dans des gorges, tels notre n° 23, mais leur parenté avec ce morceau, bien que très vraisemblable, est difficile à établir.

23.

FRAGMENT D'UN FEUILLET DE DIPTYQUE

Art français, première moitié du xive siècle.

(Planche XIII.)

1° *A gauche*, Judas recevant la bourse des mains des prêtres. — Trois prêtres, barbus, coiffés du bonnet pointu que l'art du moyen âge donnait aux Juifs, la robe ornée de broderies, persuadent Judas de prendre la bourse que l'un d'eux lui met entre les mains.

2° *A droite*, la Trahison de Judas. — Saint Pierre remet au fourreau l'épée dont il vient de frapper l'oreille de Malchus, figuré comme un adolescent et gisant à terre ; le Christ a touché l'oreille du jeune homme qui s'est recollée, mais Judas, mettant la main sur la poitrine de Jésus, s'est approché de lui pour l'embrasser, tandis qu'un des soldats entraîne le Christ par le poignet. Tous sont vêtus de longues robes, barbus, et les cheveux partagés par une raie au milieu de la tête, à l'exception du soldat qui porte la tunique courte, rasé, et dont les cheveux, comme ceux de Malchus, sont coupés droit sur le front.

Un rebord plat entoure la plaque, avec une gorge ornée de dix rosettes à la partie supérieure. La plaque formait à l'origine la partie inférieure du feuillet gauche d'un diptyque ; les trous des charnières se voient encore sur la tranche droite, et le haut a été scié. Quatre trous ont été pratiqués aux quatre angles pour fixer la plaque, et deux autres, au bord supérieur, pour la suspendre.

Ivoire blanc crémeux, de grain très fin.

Hauteur : 0m,112.
Largeur : 0m,085.

Ce fragment a fait partie d'un diptyque figurant les Scènes de la Passion, soit que, comme dans le diptyque un peu antérieur du Louvre (n° 49), l'ivoirier y eût représenté la Trahison de Judas et la Flagellation aux registres inférieurs, le Christ en croix et la Déposition de croix aux registres supérieurs, soit qu'il y eût ajouté, comme dans le diptyque du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (n° 98 du catalogue de la collection Basilewsky, par A. Darcel, Paris, 1874, in-fol.), Judas pendu, Pilate se lavant les mains, et la Montée au Calvaire. Les deux diptyques (à trois registres) dont ce morceau se rapproche le plus sont : celui de l'ancienne collection du comte de L'Escalopier, à la Bibliothèque d'Amiens (pub. par Mgr Barbier de Montault dans les *Annales archéologiques*, t. XXV, p. 297) et celui du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (n° 95 du Catalogue de la collection Basilewsky) ; tous deux présentent, comme ici, un décor de rosettes dans les gorges. Nous avons noté déjà que ce décor se remarquait de même à notre n° 22.



2. 1.

1. [illegible] COLONNE [illegible]

2. SAINT JEAN, STATUETTE

[illegible] XIV siècle

24.

LE CHRIST A LA COLONNE

Statuette d'applique.

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XIV.)

Le Christ, vêtu seulement du linge qui lui ceint les reins, sa tête douloureuse inclinée sur la poitrine, les yeux mi-clos, amaigri au point que les côtes transparaissent sous la peau, est attaché par les poignets à la colonne, une haute colonnette au chapiteau à crochets ; il se soutient à peine, et ses genoux ployés semblent trop faibles pour porter le poids du corps.

Traces d'or aux cheveux.

La statuette, qui était appliquée jadis, est fruste dans le dos, et porte encore à la hauteur des reins la trace du crampon qui la fixait.

La base et tout le haut de la colonnette sont refaits.

Ivoire blanc à profondes craquelures.

Hauteur : 0m,22.

Ancienne collection Micheli (Paris).

BIBL. — Rep. dans R. Kœchlin, *Les retables français en ivoire du XIVe siècle* (*Monuments et Mémoires, Fondation Piot,* t. XIII, 1906).

Cette statuette a dû être jadis la figure principale d'une Flagellation, et peut-

être le « tyran » de la collection de M. Mège était-il, avec son fouet levé au-dessus de sa tête, le personnage de droite de ce groupe; au moins il faisait partie d'un ensemble analogue.

Ces groupes, soit en ronde bosse, soit en très haut relief, servaient vraisemblablement à la décoration de retables, comme nous l'avons indiqué dans notre article cité à la Bibliographie, et sans doute se détachaient-ils d'ordinaire sur un fond de bois peint, comme aujourd'hui encore le « tabernacle » du musée de Grenoble ou ceux du Vatican (n°s 65 et 66 du catalogue Kanzler). Les scènes de la Passion y devaient être figurées. Aucun de ces retables ne subsiste plus dans son entier, mais on conserve certains fragments qui s'y appliquaient, comme l'Arrestation du Christ au jardin des Oliviers de la collection Mège, le Christ bafoué de l'ancienne collection Micheli (aujourd'hui collection Mayer van den Berg à Anvers), et la Déposition de croix de la collection Rodolphe Kann. On a fait de ces retables dès la seconde moitié du XIIIe siècle, ainsi que le prouve la célèbre Déposition de croix du Louvre, et de nombreux fragments, d'un style très différent d'ailleurs, montrent que l'usage n'en était pas perdu à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe.

25.

SAINT JEAN

Statuette

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(Planche XIV.)

L'apôtre, enveloppé d'un long manteau, son Évangile dans la main droite, soutient de la main gauche sa tête où se marque une profonde douleur. Le haut de la statuette, brisé jadis, a été rajusté; le bout du pied droit avec une partie de la base ont disparu.

Cette statuette a dû avoir jadis pour pendant une Vierge et figurer dans un Calvaire.

Ivoire jaune.

Hauteur : 0^{m},18.

Les Calvaires d'ivoire ont dû être très nombreux au moyen âge, mais il n'en subsiste plus un seul complet, et les fragments même en sont rares. Nous ne connaissons qu'un seul Crucifix du XIVe siècle français, celui de la collection Homberg : la collection Desmottes (n°s 276 et 277 du catalogue de vente, 1900) possédait une Vierge et un saint Jean du style le plus nerveux du commencement du XIVe siècle, qui sont passés dans les collections de Mlle Hache et de M. Chalandon ; on voit aussi au Louvre (n°s 78 et 79) un de ces groupes de la seconde moitié du XIVe siècle, d'ailleurs inférieur à notre saint Jean ; une Vierge contemporaine, mais d'un caractère déjà bien déclamatoire, est exposée au trésor de la cathédrale d'Auxerre.



26



27

FEUILLETS DE DIPTYQUES EN IVOIRE

Art français – Première moitié du XIVe siècle

26.

FEUILLET DE DIPTYQUE

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(Planche XV.)

Ce feuillet, qui a formé le volet gauche d'un diptyque, ainsi que l'indiquent les trous des charnières encore visibles à la tranche droite, est divisé en deux registres superposés ; chacun de ces registres est décoré dans le haut d'un motif d'architecture composé de trois arcatures trilobées, ornées de crochets.

Registre inférieur : les Mages. — Sous chacune des arcatures est placé un des rois : le premier vers la gauche, debout, couronne en tête, porte un calice de la main droite et de l'autre, levée, fait un geste d'admiration ; il est imberbe et vêtu d'une longue robe à manches larges ; le second se retourne vers lui, portant un calice analogue et montrant l'étoile, barbu et drapé dans un manteau aux amples plis ; le troisième, un genou en terre, a ôté sa couronne qu'il tient dans la main gauche, tandis que de la droite il offre les présents.

Registre supérieur : le Christ en croix. — Le Christ est attaché à la croix, sous l'arcature centrale ; la tête entourée d'un bandeau figurant la couronne d'épines, les bras et la poitrine amaigris, les genoux relevés et les pieds croisés, ses reins sont ceints d'une dra-

perie qui forme des plis en volutes. A sa droite, la Vierge, la tête entourée d'un manteau qui tombe jusqu'aux pieds en dégageant le buste, se recule, les bras étendus en avant dans un mouvement d'horreur ; à gauche du Christ, saint Jean, largement drapé dans un vaste manteau, tient son Évangile dans la main gauche et lève la droite vers le crucifié. Le soleil et la lune sont figurés dans l'arcature centrale, de chaque côté de la croix.

La main gauche de la Vierge et les mains droites de saint Jean et du mage du milieu sont brisées.

Sur la tranche gauche, deux trous destinés à un fermoir ; outre ceux des anciennes charnières, d'autres ont été percés après coup sur la tranche de droite.

Ivoire jaune.

Hauteur : 0^{m},18.
Largeur : 0^{m},10.

Il y a lieu de croire que le volet opposé portait au registre inférieur la Vierge entre deux anges, et son Couronnement au registre supérieur, comme on le voit à un feuillet du Musée d'art décoratif de Cologne. Notre feuillet est particulièrement remarquable par l'expression individuelle des personnages, qui s'éloigne du type assez monotone familier aux ivoiriers contemporains ; les draperies aussi sont traitées avec une ampleur exempte de sécheresse qui est fort rare ; ces qualités se retrouvent dans un diptyque de la collection de Mgr Schoolmeesters, de Liège, jadis au couvent des Welschen Nonnen de Trèves (Aus'm Weerth, *Kunstdenkmaeler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Liepzig, 1866, *Album*, pl. LVIII, n° 7), dans un volet du musée Stieglitz de Saint-Pétersbourg, et dans diverses autres pièces qui ont dû sortir du même atelier.

27.

FEUILLET DE DIPTYQUE

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XV.)

Le Christ en croix, volet droit d'un diptyque dont l'autre feuille figurait sans doute la Vierge entre deux anges porte-flambeaux. Le Christ est attaché à la croix, les bras élevés, la tête inclinée, les genoux relevés et les pieds croisés l'un sur l'autre; à sa droite la Vierge, les mains jointes, la tête enveloppée d'un pan du manteau qui retombe jusqu'à terre, le corps fortement arqué; à sa gauche, saint Jean, hanché lui aussi, la main droite sur la poitrine, un livre dans la main gauche; tous deux, la tête penchée vers la terre, détournent le regard du spectacle du Christ crucifié. Le soleil et la lune apparaissent dans un nébulé; une arcature trilobée occupe le haut du tableau, au-dessus de laquelle se dresse un gâble à crochets; dans les angles supérieurs deux trilobes. Une partie de la polychromie, comme le rouge de la croix, peut être contemporaine de la sculpture; les orfrois des vêtements et des architectures semblent avoir été ajoutés postérieurement; traces de nimbes.

Les deux angles de gauche ont été brisés par l'arrachement des charnières; un trou à droite dans le rebord supérieur.

Ivoire blanc.

Hauteur : $0^{m},145$.
Largeur : $0^{m},08$.

Cette composition est très fréquente dans l'ivoirerie française ; ici les figures de la Vierge et de saint Jean se distinguent par la beauté des draperies, et si leurs attitudes sont quelque peu contournées, elles n'ont rien encore du caractère mélodramatique et souvent vulgaire qui marque l'approche du xv[e] siècle.

28.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(Planche IX.)

La Vierge est assise sur un siège mouluré ; sa tête est couverte du voile laissant passer sur les côtés les cheveux ondulés ; elle est vêtue d'une robe serrée à la taille par une ceinture, et un manteau qui lui tombe des épaules dans le dos revient, en dégageant le haut du corps, sur les jambes qu'il enveloppe entièrement. Elle porte sur le genou gauche l'Enfant vêtu d'une longue robe et le retient de la main ; il regarde en souriant sa Mère, et pose la main droite sur son sein droit qu'elle lui présente.

La couronne est moderne.

Ivoire blanc craquelé.

Hauteur : 0^{m},08.



30



29

FEUILLETS DE DIPTYQUES EN IVOIRE

Art français — Deuxième moitié du XIVe siècle

29.

FEUILLET DE DIPTYQUE

Art français, seconde moitié du XIV[e] siècle.

(PLANCHE XVI.)

Quatre sujets sont groupés, par deux, en deux registres; chaque scène est surmontée de deux arcatures trilobées ornées de crochets et encadrée par des colonnettes. Un rebord entoure la plaque, creusé aux parties supérieures et latérales d'une gorge semée de billes; le même décor s'aperçoit sous la bande qui sépare les deux registres.

Registre inférieur, partie gauche : l'Annonciation. L'ange, les cheveux serrés par une bandelette, les ailes éployées, drapé dans un long manteau, est debout devant la Vierge; sa main droite est levée et dans la gauche il tient une banderole. La Vierge, vêtue d'une longue robe et d'un manteau qui lui recouvre la tête, lève, elle aussi, la main droite dans un mouvement de surprise; elle tient un livre dans la gauche. La colombe vole vers elle pour se poser sur sa tête. Entre l'ange et la Vierge, un vase avec une branche de fleurs.

Registre inférieur, partie droite : la Nativité et l'Annonce aux bergers. La Vierge, enveloppée dans son manteau, est étendue sur un lit, un oreiller derrière sa tête qui repose dans sa main droite; de la gauche, elle caresse l'Enfant emmaillotté, couché à côté d'elle

au premier plan dans un berceau d'osier, au pied duquel le bœuf et l'âne; derrière le lit est assis saint Joseph, à la longue barbe, les bras appuyés sur son bâton; à l'arrière-plan, un angelot, une trompe dans les mains, annonce la naissance de l'Enfant à un berger qui se hâte, apparaissant à mi-corps derrière des rochers, trois moutons devant lui.

Registre supérieur, partie gauche: le Christ en croix. Le Christ, barbu, la tête ceinte de la couronne d'épines, les reins entourés du linge, est attaché très bas à la croix; ses genoux remontent et ses pieds sont croisés. A sa droite, la Vierge, drapée dans son manteau, se tord les mains; à sa gauche, saint Jean détourne la tête, les mains jointes.

Registre supérieur, partie droite: les Saintes Femmes au tombeau. L'ange est assis, les ailes éployées, une palme(?) à la main, sur le bord du tombeau où s'aperçoit encore le linceul, et il le montre vide aux trois saintes femmes qui s'approchent, chargées de vases de parfums et marquant par leurs gestes la plus vive surprise. Au pied du tombeau, trois soldats en armes, assis et endormis, deux à gauche et un à droite.

Ce feuillet a formé le volet gauche d'un diptyque, comme l'indiquent les trous pratiqués pour les charnières dans la tranche droite. La colonnette qui séparait les deux sujets du registre inférieur est brisée.

Ivoire jaune, avec quelques traces de polychromie dans les fonds.

Hauteur: 0^{m},125.
Largeur: 0^{m},10.

Le décor de billes semées dans la gorge qui orne la partie interne des rebords, avec des colonnettes séparant les sujets, se rencontre dans plusieurs diptyques, et il semble caractéristique d'un certain atelier. Un diptyque complet de ce style se trouve au musée de Lyon; il a encore gardé une partie de sa polychromie et figure aux registres inférieurs l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des mages, l'Entrée à

Jérusalem, aux registres supérieurs, la Cène, le Christ au Jardin des Oliviers, le Christ en croix et l'Apparition à la Madeleine ; les deux premières scènes sont exactement pareilles à celles de notre feuillet. Un second diptyque fort analogue semble pouvoir être formé d'un volet droit du musée de Cluny (n° 1077) et d'un volet gauche de South-Kensington (n°s 665-53) ; on y peut ajouter un volet gauche de la collection Wasset au musée de Cluny, et un autre de la collection Gillot où les billes sont remplacées par de minuscules rosettes.

30.

FEUILLET DE DIPTYQUE

Art français, seconde moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XVI.)

Cette plaquette, qui a formé le volet droit d'un diptyque, ainsi qu'en témoignent encore les traces d'arrachement des charnières, figure la Trinité; le Père, assis sur son trône mouluré, soutient des deux mains la croix, posée devant lui, sur laquelle le Fils est cloué, tandis que le Saint-Esprit, sous l'aspect d'une colombe, vole entre les deux. Le groupe, en fort relief, est surmonté d'une décoration architecturale composée de trois arcatures trilobées que surmontent des gâbles entre lesquels se détache sur un fond guilloché la lettre *t*; au bas de la plaque, sur le même fond guilloché, se lit le mot MARDY deux fois répété; cette initiale et la devise sont celles sans doute de l'inconnu qui commanda le diptyque.

Ivoire blanc; profondes craquelures.

Hauteur: 0^m,10.
Largeur: 0^m,065.

Les représentations de la Trinité sont assez rares dans l'ivoirerie; nous en connaissons deux à peu près semblables à celle-ci, au South-Kensington (n°s 34-67) et au Musée national de Florence (coll. Carrand, n° 109), cataloguées, la première comme

anglaise et la seconde comme italienne, mais qui semblent bien être françaises ; M. Piet-Lataudrie en possède une troisième, un peu postérieure, découpée à jour. Parfois deux anges entourent le groupe, comme au Louvre (n° 145 ; Espagne ? xve siècle), ou la Vierge portant l'Enfant est debout à côté (Munich, Musée national bavarois, n° 1406, xve siècle). Cette composition est fréquente dans les manuscrits et la grande sculpture (Bibl. nat., ms. lat. 167, fol. 36, et portail des Libraires à la cathédrale de Rouen); on le rencontre aussi dans les sceaux (Demay, *le Costume au moyen âge d'après les sceaux*. Paris, 1880, in-8, p. 314).



52



51



53

VALVES DE BOITES A MIROIRS EN IVOIRE

Art français. Première moitié du XIVe siècle

31.

VALVE DE BOITE A MIROIR

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XVII.)

Un jeune homme chevauche dans un bois à côté de sa dame, lui, le faucon au poing, elle, son fouet dans la main; mais les deux palefrois marchent assez près l'un de l'autre et d'assez lente allure, pour qu'il puisse de son bras entourer la taille de la jeune femme. La dame, vêtue du long surcot, a la tête couverte du voile auquel s'ajuste une guimpe qui lui prend le menton; lui a laissé tomber dans le dos le capuchon de sa tunique à boutons et sa tête paraît nue, les cheveux, courts sur le front et bouffants sur les côtés, maintenus par une bandelette. Le miroir est cantonné de quatre animaux grotesques qui le font passer de la forme ronde au carré.

La bête de l'angle inférieur gauche est moderne; légère cassure à la partie supérieure du rebord; pièces au dos.

Ivoire gris cendré.

Hauteur: $0^{m},09$.

Ancienne collection Gavet.

BIBL. — E. Molinier, *Les Ivoires*, p. 195.

Ce sujet se retrouve sur un grand nombre de boîtes à miroir, et les deux amoureux y devisent à cheval de façons fort diverses; parfois le galant prend le menton de sa dame (South-Kensington, n°s 222-67), tantôt il l'embrasse à pleine bouche (*ibid.*, 219-67), sans souci des valets à pied ou à cheval qui les accompagnent (Voir Louvre, n° 77, British museum, collections Hainauer (n° 131 du cat. Bode), P. Garnier, Doistau, Homberg).

32

VALVE DE BOITE A MIROIR

Art français, première moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XVII.)

Dans une chambre aux lourdes draperies soutenues par une colonnette, un jeune homme et une jeune femme jouent aux échecs. Vêtu d'une longue robe à capuchon, les jambes croisées, le bras gauche passé autour de la colonnette, le jeune homme, fort occupé de son jeu, pousse de la main droite une pièce en avant ; la jeune femme, vêtue d'un long surcot à manches étroites, la tête couverte d'un voile et le menton pris dans une guimpe, lève la main, comme surprise du coup de son adversaire.

Le bord du miroir est formé d'une sorte de torsade ; un trou de suspension est percé dans le haut.

Ivoire jaune.

Hauteur : 0^{m},10.

Ancienne collection Spitzer, Catalogue, t. I, *les Ivoires*, n° 49.

BIBL. — La collection Spitzer, *les Ivoires*, n° 49, rep. pl. XIX. — E. Molinier, *Catalogue des ivoires du musée du Louvre*, n° 55. Paris, 1896, in-8°.

On a cru pouvoir reconnaître dans cette jolie scène l'illustration d'un épisode du

roman de *Huon de Bordeaux*, celui où Huon joue avec la fille de l'amiral sarrasin Yvarins une partie d'échecs dont les enjeux sont la fille de l'amiral ou sa propre tête, et il est possible en effet que tel ait été le dessein de l'ivoirier : souvent les « tailleurs » se sont plu à représenter des sujets tirés des romans à la mode. Pourtant, ces représentations sont rares sur les miroirs, et, en dehors des scènes de *Tristan*, assez fréquentes (Musée de Cluny, non catalogué, et coll. Wasset ; Vatican, n° 162 et Musée de Hambourg), nous n'en connaissons qu'un où soit figurée certainement une scène de roman, celui du Musée civique de Bologne (n° 194) avec l'épisode de Lancelot et des épées. Au contraire, sur divers coffrets, le Jeu d'échecs se trouve figuré au milieu d'autres divertissements qui ne sont autre chose que des scènes de la vie de château (Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, n° 138 ; trésor de Sainte-Ursule de Cologne ; ancienne collection Bourgeois, n° 1056 (vente à Cologne, 1904) ; fragment de la collection Doistau) et nous ne l'avons rencontré sur aucun de ceux où peuvent se reconnaître des épisodes de romans. Quoi qu'il en soit, le Jeu d'échecs est représenté sur un grand nombre de miroirs, soit que, comme ici, les deux joueurs soient seuls figurés (coll. Salting et Wernher à Londres ; South-Kensington, 303-91 ; Musée d'Amsterdam, etc.), soit que d'autres personnages assistent à leur jeu (Louvre, n° 55 ; coll. Édouard André, etc.).

33.

VALVE DE BOITE A MIROIR

Art français, première moitié du xive siècle.

(PLANCHE XIX.)

Un couple d'amoureux : debout, sous des arbres, le jeune homme se penche vers la dame et lui prend le menton; ses gants à la main, la tête nue et cerclée d'une bandelette, il porte la tunique longue et le capuchon pendant dans le dos, tandis qu'elle, vêtue du double surcot, tient son petit chien sur le bras gauche. La forme ronde de la valve est rendue rectangulaire par l'adjonction de quatre animaux fantastiques sur les bords.

Trou de suspension à la partie supérieure, sous le rebord.

Ivoire gris cendré; quelques cassures au bord.

Hauteur : 0^{m},065.

Ancienne collection Spitzer, Catalogue, t. I, *les Ivoires,* n° 51.

Une composition tout à fait analogue, mais d'exécution un peu plus lourde, se voit sur un miroir du British Museum ; d'autres très semblables se rencontrent au Musée national bavarois de Munich (n° 1998), au Musée de Vienne (Autriche) et à celui d'Oxford ; ce dernier miroir est catalogué anglais.





VALVES DE [illegible]ES A MIROIRS EN IVOIRE

34.

VALVE DE BOITE A MIROIR

Art français, première moitié du XIV[e] siècle.

(PLANCHE XVIII.)

Le tronc d'un grand arbre noueux, et deux longues branches qui s'en détachent horizontalement à mi-hauteur, partagent la valve en quatre compartiments à peu près égaux, formant comme des chambres de feuillage dans chacune desquelles devise un couple. C'est en bas, à droite, un jeune homme assis, qui attire tendrement sa dame vers lui ; à gauche, d'un geste familier et que les imagiers répétaient volontiers, il lui prend le menton ; au-dessus, à genoux devant elle, qui s'est assise, un oiseau au poing, il semble l'implorer, et enfin à droite en haut, toujours à genoux aux pieds de sa dame, il se retourne brusquement, car le Dieu d'amour, qui se tenait assis au plus haut de l'arbre, une flèche dans chaque main, va lui en envoyer une au cœur. Le jeune homme et son amie sont vêtus tous deux d'habits longs, lui de la tunique à capuchon tombant au-dessous des genoux, elle du double surcot ample et traînant, qui se portèrent dans la première moitié du XIV[e] siècle. Quatre bêtes fantastiques, rampant sur les bords extérieurs, donnent à la boîte ronde une forme quadrangulaire.

Traces de couleur verte dans les fonds.

Ivoire de ton crémeux.

Hauteur : 0^{m},12.

Ancienne collection Spitzer, Catalogue, t. I, *les Ivoires,* n° 68 ; rep. dans le texte.

Ce sujet du Dieu d'amour a été souvent traité par les ivoiriers, mais toujours ils ont introduit dans leurs compositions des variantes ingénieuses, et rarement ils se sont recopiés servilement ; un miroir de la collection Homberg répète pourtant celui-ci à peu près exactement, toutefois avec moins de grâce. On rencontre aussi la même composition, mais sans le Dieu d'amour, notamment au Louvre (n° 58), au Musée archéologique de Turin (n° 876), dans les collections Stroganoff (Rome) et Gillot (Paris).

35.

VALVE DE BOITE A MIROIR

Art français, première moitié du XIVe siècle

(PLANCHE XVII.)

Au pied de la tour d'un château, dans un paysage planté d'arbres, deux chevaliers, armés de pied en cap et les chevaux caparaçonnés, joutent à la lance ; derrière eux deux hérauts sonnent de la trompe, tandis que du haut de la tour trois personnages assistent au tournoi : au centre, une femme portant la couronne en tête, celui de droite tenant un faucon, celui de gauche qui montre du doigt les jouteurs. La scène est encadrée de six arcatures cintrées dans les écoinçons desquelles apparaissent des visages grotesques à longues oreilles. La forme ronde de la valve est rendue carrée par l'adjonction de quatre feuilles (l'une est à demi brisée) dont les nervures sont gravées.

Ivoire blanc.

Hauteur : 0^{m},10.

Les scènes de tournois ne sont pas rares sur les ivoires, et les tailleurs de miroirs ont eu l'art de faire tenir dans ces compositions de nombreux personnages et des épisodes divers, sans qu'aucune confusion s'y introduise. On les appelle souvent la *Prise du château d'amour*, et en effet la présence très fréquente du Dieu d'amour sur la plus haute tour montre que tel était bien d'ordinaire le sujet que l'ivoirier avait en vue ; toutefois c'est à tort qu'on y a vu, malgré les roses que sou-

vent les personnages ont dans la main, une illustration du *Roman de la rose;* ces représentations ne correspondent exactement à aucune des scènes du roman. Nous ne pensons pas davantage qu'il s'agisse, comme on l'a cru parfois, de l'illustration d'une scène historique, telle que cet assaut dont parlent les chroniques, donné par les jeunes gens de Trévise, dans une fête, à un château galant que défendaient les jeunes filles de la ville (Cf. *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg; Bericht fur das Jahr 1903*, par J. Brinckmann). La boîte à miroir qui se rapproche le plus de la nôtre est celle du Louvre (n° 87); le Dieu d'Amour, comme ici, n'y figure pas et il en est de même dans celle du British-Museum, des collections Garnier, Doistau, Salting, etc.; il préside au contraire à l'assaut dans les miroirs de South-Kensington (9-72), de la collection du comte de Wallerstein à Maihingen (Bavière), du Musée d'Angers, de la collection Carrand, etc. Des sujets analogues se rencontrent aussi sur beaucoup de couvercles de coffrets (British-Museum, South-Kensington, cathédrale de Cracovie, collections Hainauer, Oppenheim, etc.).

36.

VALVE DE BOITE A MIROIR

Art français, seconde moitié du xive siècle.

(Planche XVIII.)

Sur la plus haute branche d'un arbre touffu, dont les ramures couvrent toute la moitié supérieure de la valve, le Dieu d'amour est debout, couronne en tête, et lance sa flèche; au pied de l'arbre deux couples sont assis: à gauche — c'est celui que le Dieu vise — le jeune homme, court vêtu, un genou en terre, présente une fleur à sa dame qui tient une couronne; à droite, tous deux sont assis et devisent familièrement, lui le faucon au poing, elle son chien sur le bras; derrière les amoureux, deux hommes casqués. Près du Dieu, de chaque côté, dans les feuillages qui les enveloppent à demi, deux autres couples assis se caressent. Dix arcatures encadrent la scène, entre lesquelles apparaissent dans les écoinçons des visages grotesques, comme à notre boîte du Tournoi (n° 35), et de même quatre feuilles aux nervures gravées font passer la valve de la forme ronde à la forme quadrangulaire; des trous de suspension se voient aux feuilles supérieures.

L'ivoire est rouge, et semble avoir gardé la couleur pourpre dont il aurait été teint.

Hauteur: 0m,15.

BIBL. — Rep. dans G. Migeon, *La collection Martin Le Roy*, *Les Arts*, novembre 1902, p. 10.

Nous avons vu (n° 34) que le Dieu d'amour est un type fréquent dans les ivoires civils ; mais la disposition des deux couples du haut cachés dans les branchages épais est rare et nous n'en connaissons pas d'autre exemple. Les vêtements courts des personnages permettent de dater cette pièce de la seconde moitié du XIVe siècle.



37



38



[illegible]



[illegible] 40

[illegible] EN IVOIRE

Art français. Première moitié du XIVe siècle

[illegible] ÉCRIRE EN IVOIRE

Art français. Seconde moitié du XIVe siècle

37 et 38.

TABLETTES A ÉCRIRE

Art français, seconde moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XIX.)

N° 37. *Feuillet de droite:* le Jeu de la main Chaude. Un jeune homme, court vêtu à la mode de la seconde moitié du XIVe siècle, la dague au côté, est agenouillé devant une jeune femme assise, sa tête cachée dans le giron de la dame qui le recouvre d'un pan de sa cotardie ; un autre, le manteau jeté sur l'épaule, sort du cercle des joueurs, deux jeunes gens et deux jeunes femmes, et, la main levée, s'apprête à taper.

N° 38. *Feuillet de gauche:* le Jeu de la Mourre. Voici en quoi consiste le jeu de la Mourre : « Un des concurrents se place vis-à-vis de l'autre et tous deux doivent en même temps étendre la main droite en élevant un certain nombre de doigts, tandis qu'il annonce à haute voix le nombre de doigts que va indiquer l'adversaire » (H. d'Allemagne, *Récréations et Passe-temps*, Paris, s. d., in-4°). Ici, le jeune homme debout dans le coin à gauche joue avec la jeune femme assise au centre « à la façon des tailleurs » et qui le regarde ; les quatre autres personnages, deux hommes et deux femmes, assistent au jeu ; leur intérêt clairement manifesté n'empêche pas l'un d'eux de tendrement enlacer sa compagne.

La partie supérieure de chacune des plaquettes est ornée d'un

décor élégant de trois arcatures tribobées, surmontées de gâbles à crochets, entre lesquels des trèfles sont taillés en creux.

Le revers des plaquettes a été évidé de telle façon que la couche de cire sur laquelle « le greffe » écrira soit maintenue et protégée par un faible rebord.

Trois trous sont percés en haut, et un en bas.

Ivoire jaune.

Hauteur : $0^{m},085$.

Largeur (d'une plaque) : $0^{m},054$.

La plaque de la Main-Chaude (n° 37) provient de la collection du baron Pichon (n° 923 du Catalogue de vente, 1897); l'autre volet a été acquis à Rouen postérieurement.

Des tablettes fort analogues à celles-ci sont au Louvre (n° 91), et, bien inférieures, au Musée de Ravenne, encastrées dans un coffret factice ; on trouve la Main chaude sur des tablettes du Musée de Lyon (n° 79) et du British Museum, et sur des coffrets du Louvre (n° 63) et du musée de l'Ermitage (n° 138); la Mourre se rencontre sur une tablette du Musée d'Orléans et sur une autre de la collection Martin Le Roy (n° 40).

39 et 40.

TABLETTES A ÉCRIRE

Art français, seconde moitié du XIVe siècle.

(PLANCHE XIX.)

N° 39 : *Feuillet de gauche*. Scène indéterminée. Un seigneur, vêtu de court, l'épée au côté, les éperons aux pieds, suivi de son cheval, se présente à la porte, crénelée et flanquée de tours, d'une ville dont on aperçoit derrière le rempart les maisons, les jardins et les habitants aux fenêtres. Devant l'entrée, une jeune femme, tête nue, s'est avancée vers lui ; il lui a passé une main autour de la taille et a pris l'autre dans la sienne, tandis qu'elle lui caresse les cheveux.

N° 40 : *Feuillet de droite*, le Jeu de la Mourre. La scène se compose comme au n° 38, mais ce sont deux hommes, l'un debout, l'autre assis au centre, qui jouent ; deux hommes et deux dames debout derrière prennent part au jeu ; ils sont en costume de la seconde moitié du XIVe siècle. Au fond, des arbres.

Dans le haut, décor d'architecture : trois arcatures trilobées, surmontées de gâbles à crochets, entre lesquels des trèfles gravés en creux.

Le revers de ces feuillets est creusé et muni d'un rebord, de manière à maintenir la couche de cire destinée à l'écriture.

Ivoire blanc à taches roses.

Hauteur : 0m,094.
Largeur : 0m,057.

Le feuillet de droite est fort analogue au n° 38, mais le travail en est beaucoup moins fin. Le feuillet de gauche est intéressant surtout par le fond de paysage qui est infiniment rare ; à l'exception de certaines valves de boîtes à miroir, nous connaissons très peu d'ivoires du XIV[e] siècle où le paysage soit figuré, et nulle part il ne l'est avec plus de précision qu'ici.

SCULPTURES



41

LA VIERGE ET L'ENFANT

[illegible]

[illegible]

41.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Groupe en pierre.

Art français, seconde moitié du XIIe siècle.

(PLANCHE XX.)

La Vierge est assise sur un trône et tient sur ses genoux l'Enfant qui bénit ; elle regarde droit devant elle ; sa main droite soutient l'Enfant et la gauche portait sans doute un sceptre. Sa tête, qui se détache sur un nimbe perlé, est couverte d'un voile tombant sur les épaules et laissant passer les bandeaux plats des cheveux et le bas de l'oreille ; elle porte une couronne ornée de perles et de cabochons. Son vêtement se compose du chainse ou robe de dessous, et du bliaud ou robe de dessus, qui laisse paraître sur les pieds le bas du chainse tuyauté à petits plis ; des épaules tombe le manteau ; le bliaud et le manteau sont bordés sur la poitrine d'une bande de broderie, et une guimpe apparaît au cou sur laquelle est posé un bijou en forme de cabochon.

L'Enfant, le nimbe crucifère perlé derrière la tête, lève la main droite pour bénir, la gauche posée sur le globe ; il est vêtu d'une tunique brodée au cou, et d'un manteau.

Le siège est muni d'un haut dossier orné sur le bord d'une gorge à décor de perles ; les bras carrés sont décorés des mêmes gorges et des mêmes perles avec un cabochon au centre ; la base est for-

mée de deux arcatures en plein cintre superposées et reliées aux bras par un bandeau de feuilles d'acanthe.

Sont brisés : la main droite de l'Enfant, le sceptre de la Vierge, le haut de la couronne et du dossier du siège.

Hauteur : 1^{m},15.

Proviendrait de Crespières (canton de Poissy, Seine-et-Oise).

Bibl. — W. Vœge, *Die Anfaenge des monumentalen Styles im Mittelalter*. Strasbourg, 1894, in-8°. — E. Male, *Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris ; Revue de l'art ancien et moderne*, oct. 1897. — R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*. Paris, 1902, in-4°, extrait des *Monuments et Mémoires, Fondation Piot*, t. VIII. — Fleury, *Études sur les portails imagés du XIIe siècle*. Mamers, 1904, in-4°. — E. Lefèvre-Pontalis, *Les architectes et la construction des cathédrales de Chartres ; Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1903.

Ce groupe est étroitement apparenté aux deux célèbres Vierges du tympan de la porte Sud du Portail Royal de Chartres et de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris ; l'attitude, le système des plis sont exactement pareils, le décor du trône est fort semblable et l'on ne saurait douter que ce monument ne sorte du même atelier. Il semble toutefois qu'il se rapproche un peu davantage de la Vierge de Notre-Dame de Paris par la liberté de la facture. Il ne lui est pas égal assurément, et notre groupe, avec ses têtes un peu trop fortes, celle de l'enfant surtout, ses mains aussi qui sont démesurées, fait l'effet d'un ouvrage plus fruste ; il a pu être taillé par les « valets » ou les apprentis, moins habiles que le maître lui-même, mais ils ont travaillé assurément sur ses modèles, et ce n'est pas le seul exemple qu'on pourrait citer d'une sculpture plus rustique sortant d'un atelier en vogue.

Le village de Crespières est voisin de l'emplacement de l'ancienne abbaye d'Abbecourt et il y a lieu de supposer que notre groupe provient de cette maison. L'abbaye d'Abbecourt, de l'ordre des Prémontrés, a été fondée en 1180 ; la *Gallia Christiana* (t. VIII, 1328) nous apprend qu'une basilique s'y éleva, consacrée à la Vierge, et qui fut dédiée en 1191 par Renaud de Mouçon ou de Bar, évêque de Chartres depuis 1182. Si vraiment notre Vierge en provenait, elle se trouverait par là datée à quelques années près. Et cette date serait importante, car grâce à elle l'hypothèse de M. de Lasteyrie se trouverait confirmée, qui plaçait la Vierge de la porte Sainte-Anne aux environs de 1180, puisque les deux statues sont évidemment à peu près contemporaines. Malheureusement l'origine de notre statue n'est pas sûrement établie, et nous ne pouvons émettre à son propos que des hypothèses.

42.

CHAPITEAU

Pierre.

Art français, fin du XIIe siècle.

(PLANCHE XXX.)

Ce chapiteau représente quatre cavaliers, un sur chacune de ses faces. Tous sont vêtus de la cotte d'armes, sous laquelle apparaissent certaines parties de l'armure ; leur tête est nue, ils portent l'épée, le bras tendu en arrière, et l'écu au bras gauche. Les divers détails de la bride du cheval et de la selle sont figurés avec précision. Aux angles du chapiteau, quatre volutes, ressouvenir de l'antique feuille d'acanthe du chapiteau corinthien.

Hauteur : 0m.28.

Proviendrait de Figeac (Lot).

Cette provenance a été donnée par le vendeur et elle est fort acceptable ; le musée des Augustins de Toulouse possède en effet deux chapiteaux (non mentionnés au Catalogue de 1892) provenant de Figeac et figurant des cavaliers ; sur l'un d'eux ils combattent, tête nue, armés de la lance et de l'écu. Le profil de ces chapiteaux ne semble pas tout à fait pareil à celui du nôtre ; les têtes aussi sont un peu différentes et le travail des plis paraît plus lourd. Toutefois les chevaux et leur harnachement sont très semblables, et des différences de mains n'entraînent pas forcément des différences d'ateliers ou de centres de fabrication.



43 — 44

ANGES

Art français. Fin du XIIIe siècle.

43 et 44.

DEUX ANGES

Statuettes en bois de chêne.

Art français, fin du XIIIe siècle.

(PLANCHE XXI.)

Les deux anges, vêtus de longues robes traînantes serrées à la taille, et de manteaux, ont l'un et l'autre la tête légèrement inclinée à droite et sourient du sourire dit archaïque ; leurs cheveux, retenus par une bandelette, encadrent le visage de larges mèches bouclées. Leurs pieds sont nus.

L'un d'eux (n° 43) semble avoir porté de la main droite qu'il avançait un objet — un chandelier sans doute — qu'il soutenait de la gauche, et son manteau flottant, qui laisse voir le buste en dégageant le bras droit, passe sur l'avant-bras gauche en formant des plis larges et harmonieux.

L'autre (n° 44) tient de la main droite sur le côté un pan de son manteau, fermé sur la poitrine par un mors ; il avançait le bras gauche, le coude ployé.

Les deux bras du premier, et le bras ainsi que le pied gauches du second, ont été brisés ; des trous avaient été ménagés dans le dos, pour les ailes.

Hauteur : $0^{m}.70$.

Exposition des Primitifs français, 1904; n° 295 du Catalogue.

Bibl. — P. Vitry, *la Sculpture à l'Exposition des Primitifs français; Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II. — Voir pour les pièces de comparaison: Courajod et Marcou, *Catalogue raisonné du musée de sculpture comparée*. Paris, 1892 (n°s 605 et 606). — Vitry et Brière, *Documents de sculpture française du moyen âge*. Paris, s. d., in-fol., pl. LXXXIII. — *Album de la cathédrale de Reims*, préf. de Demaison. Reims, 1899, in-4°. — Raymond Kœchlin, *Quelques ateliers d'ivoiriers français des* XIIIe *et* XIVe *siècles, l'atelier des Tabernacles de la Vierge; Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 453.

Ces deux anges, dont la provenance exacte est inconnue, doivent être originaires de l'Ile-de-France, car ils appartiennent à une série de monuments essentiellement français et dont plusieurs aujourd'hui encore occupent leur place originelle. Ce sont d'abord les anges des contreforts de la cathédrale de Reims, qui s'échelonnent du XIIIe au XIVe siècle; ceux de l'ancienne collégiale de Poissy, dispersés entre le Louvre (n°s 52-55) et le musée de Cluny, et celui du musée des Arts décoratifs provenant de Saint-Germer, qui datent de la fin du XIIIe; ceux enfin de Saint-Martin de Laon, qu'on doit donner au commencement du XIVe. Les nôtres, proches parents de ceux-là, leur sont pareils par les expressions, par les attitudes, par les draperies. Comme l'ange de Saint-Germer qui, lui aussi, est en bois, ils décoraient peut-être un autel. Il faut les rapprocher aussi d'autres produits des ateliers parisiens, des ivoires. Avec les plaquettes où la Vierge figure en faible relief entre deux anges qui l'encensent ou portent des flambeaux, l'analogie est déjà frappante; elle est plus grande encore dans des monuments plus importants, tels que le triptyque de Saint-Sulpice du Tarn au musée de Cluny et celui de la collection Hainauer à Berlin (catalogue Bode, n° 138), où les anges qui entourent la Vierge sont presque en ronde bosse, tels aussi que le reliquaire du chef de saint Romain à la cathédrale de Rouen (*Cat. ill. de l'Exposition rétrospective de l'art français en 1900*, n° 101, p. 20). Il est évident que tous ces monuments, sculptures de pierre, de bois ou d'ivoire, appartiennent à un même centre d'art, sinon aux mêmes ateliers; et l'activité s'en est conservée longtemps, puique, si les premiers ouvrages connus en doivent être attribués au dernier quart du XIIIe siècle, le plus récent, le reliquaire de Rouen, est daté de 1340.



LA VIERGE ET L'ENFANT

Groupe en bois

Art français. — Premier tiers du XIVe siècle

45.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Groupe en bois de chêne.

Art français, premier tiers du XIVe siècle.

(Planche XXII.)

La Vierge est debout, portant sur le bras gauche l'Enfant qui bénit. Elle regarde devant elle; son visage au nez droit, au front haut, aux yeux en amandes, avec une petite bouche et un petit menton dans l'ovale très arrondi, est encadré de longs cheveux tombant sur les épaules et que recouvre un voile; le ressaut qui maintenait la couronne d'orfèvrerie se voit encore sur le haut de la tête. Elle est vêtue d'une longue robe légèrement décolletée, au corsage collant mais laissant à peine deviner la forme des seins, serrée à la taille par une ceinture, et tombant jusqu'à terre en longs plis verticaux sous lesquels paraissent les pointes des chaussures; le manteau est jeté sur les épaules, et le pan qui couvre le bras droit passe d'une hanche à l'autre, d'où, retenu par le coude gauche, il tombe sur le côté en volutes; assez étroit et renversé sur lui-même de façon à montrer sa doublure, il forme par devant comme une écharpe transversale fortement plissée, dégageant à la fois le corsage et le bas de la robe. L'Enfant, bénissant de la main droite, est vêtu d'une longue robe dont dépasse un pied nu.

Quelques traces de polychromie.

La main droite de la Vierge et la main gauche de l'Enfant ont été brisées ; quelques pièces ont été mises au plis de la robe.

Le groupe est posé sur une console, aussi en bois de chêne, et formée d'une corniche que porte une tête d'homme imberbe surmontée de feuillages ; elle est contemporaine, mais ne fait point partie du même monument.

Hauteur : 1^{m},45.

Exposition des Primitifs français, 1904 ; n° 294 du Catalogue.

Bibl. — Reproduite dans P. Vitry, *la Sculpture à l'Exposition des primitifs français ; Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II. — Voir sur les Vierges de cette époque : Raymond Kœchlin, *la Sculpture du* XIVe *et du* XVe *siècle dans la région de Troyes*. Caen, 1904, in-18 ; extrait du *Compte-rendu du LXIXe Congrès archéologique de France* tenu à Troyes en 1902.

Les Vierges en bois de cette époque, de grandeur naturelle, ont survécu en petit nombre et celle-ci est, avec celle du musée de Douai, provenant de Moucheaux, une des meilleures qui nous restent ; elle est d'ailleurs bien supérieure à celle de Douai. A la considérer par certains côtés, on pourrait l'attribuer au XIIIe siècle finissant, et en effet par sa gravité et son attitude à peine « hanchée », par le geste de bénédiction de l'Enfant, elle se rapproche encore des Vierges-Reines si caractéristiques de cet âge ; toutefois, le type du visage et le caractère de la draperie la datent évidemment du XIVe siècle. C'est déjà ce petit menton dans un bas de visage rond, qui deviendra comme un poncif dans les ateliers, et c'est surtout le manteau en écharpe à plis transversaux, retourné sur lui-même et qui retombe en volutes, dont les statues du milieu du siècle nous offriront d'innombrables exemples ; ici d'ailleurs, il semble que la tradition ne soit qu'à ses débuts ; le visage ne sent point encore la formule, les draperies tombent encore en plis souples, sans sécheresse ni excès. La sculpture du XIVe siècle n'a pas été étudiée jusqu'ici assez complètement pour qu'il soit possible de dater cette Vierge avec exactitude, mais à la comparer avec d'autres monuments à date certaine, les Vierges de Sens, de Langres, de Saint-Germain-des-Prés qui s'échelonnent entre 1335 et 1340, il semble qu'on se rapprochera de la vérité en la plaçant vers la fin du premier tiers du XIVe siècle.



40

LA VIERGE ET L'ENFANT

[illegible]

[illegible] français — Milieu du XIVe siècle

46.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Groupe en marbre.

Art français, milieu du XIVe siècle.

(Planche XXIII.)

La Vierge est assise et tient des deux mains l'Enfant, qui prend le sein. Sa tête s'incline légèrement vers la gauche et des cheveux ondulés, séparés au milieu du front par une raie, encadrent son visage rond aux yeux écartés, à la bouche et au menton petits ; un voile tombant jusqu'aux épaules couvre la tête que surmonte une couronne à fleurons ; elle est vêtue d'un surcot légèrement décolleté en rond, aux manches étroites, et qui, collant à la poitrine et serré à la taille par une ceinture, s'évase vers le bas de la jupe en amples plis ; un manteau tombe des épaules dans le dos et, dégageant le haut du corps, recouvre les genoux et les jambes ; les pieds chaussés apparaissent dans les plis.

L'Enfant est assis sur les genoux de la Vierge ; le haut du corps nu, les jambes enveloppées dans un lange et les mains à plat sur la poitrine de sa mère, il prend de ses lèvres le sein que laisse passer une ouverture pratiquée au corsage.

Un coussin, orné aux deux bouts d'un bouton en passementerie, recouvre le siège sans dossier.

Le groupe repose sur un socle mouluré.

Un fleuron de la couronne est brisé.

Hauteur : 0m,66 ; avec le socle 0m,79.

Exposition des Primitifs français, 1904 ; n° 298 du Catalogue.

Ce groupe a été acquis à Vincennes.

Cette statue est un exemplaire excellent de la série assez nombreuse des Vierges en marbre du XIVe siècle. Ici plus rien ne rappelle, comme à notre Vierge de bois (n° 45), la Vierge-Reine de la fin du XIIIe siècle, et nous avons affaire à la Vierge-Mère uniquement occupée de son enfant ; c'est la formule à la mode que l'imagier a adoptée ; toutefois il a su la varier et si certains détails, d'ailleurs habituels, tels que l'échancrure d'où sort le sein, semblent médiocrement heureux, le mouvement de l'Enfant, tout à fait gracieux et naturel, est assez personnel, comme l'expression de mélancolie qu'il a trouvée pour le visage aux traits si connus de la Vierge. Les draperies, de même, sans être particulièrement originales, n'ont rien de la sécheresse et des exagérations si fréquentes dans la seconde moitié du XIVe siècle. Ainsi que plusieurs des autres Vierges en marbre que nous connaissons, celles de Saint-Benoit-sur-Loire et des collections Cottreau et P. Garnier par exemple, nous daterions celle-ci du milieu du XIVe siècle ; la formule est déjà trouvée, mais les imagiers, ceux de talent au moins, n'y sont pas emprisonnés tout à fait.



SAINT LUC

[illegible]

Art français. Fin du XVe siècle.

47.

SAINT LUC

Statue en pierre.

Art français, fin du xve siècle.

(Planche XXIV.)

Saint Luc est assis, et peint, sur un panneau arrondi du haut et porté par un pupitre au pied coudé, le portrait de la Vierge. L'Evangéliste lève la tête, comme regardant son modèle; le visage vieilli, barbu, ses longs cheveux débordant sous son chaperon, il est vêtu d'une robe serrée à la taille, drapé dans un manteau aux larges plis, et chaussé. Le siège sur lequel il est assis est en forme d'x. Devant le saint, à ses pieds, le bœuf et une banderole.

Le bout du pinceau est brisé.

Hauteur : 0^{m}.98.

Les figures des Évangélistes écrivants sont assez fréquentes en haut relief, et les plus beaux exemplaires s'en voient au Louvre (saint Mathieu, provenant de Chartres) et au tympan de la Puerta del Sarmontal de la cathédrale de Burgos (xiiie siècle); les statues en ronde-bosse sont rares au contraire. Celle-ci pourrait être originaire de l'Est de la France, car les plis cassés et contournés que fait le manteau sur le bras droit sentent le voisinage de l'Allemagne; mais la mesure du geste et la qualité de l'expression du visage montrent que nous avons affaire à un imagier français.



43

RETABLE EN BOIS

Art français. Commencement du XVIe siècle

48.

RETABLE

Bois de chêne.

Art français, commencement du XVIe siècle.

(Planche XXV.)

Ce retable est orné des figures des saints Côme et Damien, leurs pots à médecine à la main. Coiffés du bonnet Louis XII, les cheveux longs et plats, le capuchon au cou, vêtus d'une robe serrée à la ceinture et d'un manteau, les pieds chaussés de souliers ronds, ils se font face l'un à l'autre dans des niches ; le fond de la niche est en encorbellement, les voussures à caissons, et les colonnettes des piédroits et du trumeau, annelées et à double renflement ; des arabesques ornent les écoinçons. De chaque côté un montant décoré d'arabesques avec un médaillon au centre, figurant l'un un homme, l'autre une femme en buste ; ils étaient sans doute surmontés jadis d'écussons qui ont disparu.

Une corniche saillante sépare le corps du retable et la lunette ; celle-ci comprend dans le bas un bandeau avec des losanges aux bouts, et au milieu deux médaillons entourés d'arabesques ; une plate-bande la réunit au couronnement où Dieu le Père paraît bénissant, sous une profonde moulure dont l'extrados est orné d'un vase, de deux dauphins et de deux autres sujets aujourd'hui méconnaissables.

Le tout repose sur une plinthe saillante, moulurée, dont les gorges sont décorées de fleurons et de baguettes.

Les architectures ont gardé des traces de dorure et de couleur ; les robes des saints sont dorées, et leurs manteaux bleus à doublure rouge.

Hauteur : 0m,62.
Largeur : 0m,49.

Provient de Bourg-en-Bresse.

Bibl. — Metman et Brière, *Le Musée des arts décoratifs ; le Bois*. Paris, s. d. (1905), in-4°. — Bonaffé, *Le Meuble en France au* XVIe *siècle*. Paris, 1887, in-4°. — A. de Champaux, *Le Meuble*, t. I. Paris, 1885, in-8°. — E. Molinier, *Les Meubles du moyen âge et de la Renaissance*, t. II de l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. Paris, 1897, in-4°.



49

SAINT GILLES

Statue en pierre peinte

Art français, commencement du XVIe siècle

49.

SAINT GILLES

Statue en pierre peinte.

Art flamand, commencement du XVIe siècle.

(PLANCHE XXVI.)

Saint Gilles, vêtu en moine, avec la biche. Le saint porte la barbe longue sous le capuchon qui lui couvre la tête, et il est enveloppé d'un manteau sous lequel s'aperçoit sa robe. Il regarde la biche, qui debout sur ses pieds de derrière, les pieds de devant appuyés aux genoux du saint, lève la tête vers lui et semble l'implorer. De la main gauche, qu'une flèche a traversée, il la caresse, et de la droite il tient un livre à riche reliure. Le saint est assis sur un siège en x ouvragé.

La statue a gardé une partie de sa polychromie ; le manteau du saint est rouge, doublé de bleu. Traces d'or au siège.

Hauteur : 1m,20.

Provient de Roye (Somme).

L'histoire de saint Gilles se lit dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (Paris, 1843, in-18°, t. I, p. 371). « Saint Gilles, y est-il dit, entra dans le désert, et il trouva une caverne, et une biche qui avait été sans doute destinée de Dieu

pour lui servir de nourrice, lui donnait du lait à certaines heures. Et comme les serviteurs du roi allaient chasser, ils virent la biche, et ils laissèrent toutes les autres bêtes, et ils la suivirent avec leurs chiens. Et quand elle fut entourée de tous côtés, elle s'enfuit aux pieds de celui qu'elle nourrissait ; et il fut tout étonné de ce qu'elle se cachait plus qu'elle n'en avait coutume... Et l'on lança une flèche pour faire sortir la biche et le trait fit une grande blessure à l'homme de Dieu. Et alors les cavaliers se frayèrent un sentier avec leurs épées et vinrent à la caverne. Et alors ils virent un vieillard vêtu d'un habit de moine, et d'un aspect vénérable, et la biche couchée auprès de lui. Ils lui demandèrent qui il était, et quand Gilles eut répondu, ils lui demandèrent pardon humblement. »



RETABLE EN BOIS

— Commencement du XVIe siècle

RETABLE

Bois de chêne.

Art brabançon, commencement du XVIe siècle.

(Planche XXVII.)

Ce retable, composé d'un panneau central à trois registres et de deux autres moins élevés, représente : au panneau central, en bas, deux Prophètes, au centre la Nativité, en haut le Couronnement de la Vierge ; au volet droit l'Adoration des mages, au volet gauche la Circoncision ; il est surmonté au centre d'une statuette de la Vierge portant l'Enfant, et à chaque extrémité de deux anges tenant des encensoirs, ainsi que de pinacles et de crochets. Le fond est formé de motifs architecturaux en relief, sur plusieurs plans.

1° Les Prophètes. Coiffés tous deux de bonnets, barbus et vêtus de longues robes, assis dans des poses bizarres, ils tiennent chacun à la main une banderole déroulée ; entre eux, une porte ajourée.

2° La Nativité. La Vierge est agenouillée au premier plan, dans un bâtiment en ruines encastré dans les riches architectures du fond du retable, et contemple, les mains jointes, l'Enfant étendu à ses pieds sur des langes ; à côté d'elle, saint Joseph assis, sous l'aspect d'un vieillard, avec deux petits angelots ailés devant lui ; plus à gauche, le bœuf, la tête penchée vers l'Enfant, et l'âne mangeant au râtelier. Derrière la Vierge, trois anges debout chantent, une banderole

déployée dans leurs mains. A droite, quatre bergers s'entretiennent, debout, dans des attitudes variées, tandis qu'un cinquième se montre à une fenêtre ruinée, en jouant de la cornemuse. Sur le toit de la crèche, dominant la scène, un groupe à plus petite échelle représente l'Annonce aux bergers.

3° L'Adoration des mages. Sur une vaste chaire à dossier, décorée de panneaux à serviettes, la Vierge est assise, l'Enfant sur son genou droit, la tête couverte d'un voile, vêtue d'une large robe aux plis cassés et d'un manteau; à sa gauche saint Joseph nu-tête est debout, et derrière la chaire, s'appuyant contre elle, un autre personnage debout. Un des mages, un vieillard barbu, à genoux au premier plan, son chapeau déposé à terre à côté de lui, offre à l'Enfant un vase; un autre mage est debout près de lui, et le troisième, à figure de nègre, se tient en face; tous trois sont vêtus des habits somptueux et étranges que la sculpture du temps donnait aux rois de l'Orient et qu'on a pensé imités des ajustements des acteurs de mystères; derrière les mages, un de leurs serviteurs, richement vêtu aussi, et deux autres personnages barbus; derrière saint Joseph, un autre assistant, imberbe.

4° La Circoncision. L'Enfant Jésus repose sur un coussin placé sur un autel dont les colonnettes à profils aigus semblent imiter le cuivre; la Vierge, debout à gauche, soutient l'Enfant, que le grand prêtre, debout en face, et vêtu du somptueux costume traditionnel, s'apprête à circoncire. Derrière la Vierge, saint Joseph s'appuyant sur un bâton, et trois femmes. Un personnage se tient debout derrière l'autel, une boîte ouverte dans la main, un assistant du grand prêtre sans doute, ayant à sa droite un femme élégamment vêtue, et à sa gauche un homme barbu ; deux vieillards font cortège au grand prêtre.

5° Le Couronnement de la Vierge. La Vierge est agenouillée au premier plan, la tête ornée de la couronne que viennent d'y poser le Père et le Fils, assis derrière elle sur une chaire à trois places, la colombe volant entre eux. Le Père tient un livre ouvert et le globe; le Fils a la poitrine nue, et montre ses plaies; tous deux sont vêtus de grands manteaux. De chaque côté du groupe,

deux anges, assis ou debout, les ailes éployées, chantent et jouent des instruments.

Restaurations : la Vierge du Couronnement ; la Vierge et les deux anges debout qui surmontent l'ensemble ; dans la Nativité, les ailes de plusieurs des anges, le bout de la banderole qu'ils tiennent, la tête du bœuf ; divers morceaux dans les draperies et les architectures.

Hauteur : 2^m,25.
Largeur : 1^m,85.

Anciennes collections Soltykoff (n° 28 du Catalogue de vente, 1861) et Pillet-Will.

Bibl. — J. Destrée, *Études sur la sculpture brabançonne au moyen âge ; Annales de la Société archéologique de Bruxelles,* 1899. — Henri Rousseau, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique,* dans le *Bulletin des commissions d'art et d'archéologie.* Bruxelles, 1890 à 1895.

On sait que, de même que la *main* était la marque des ateliers d'Anvers, le *maillet* était celle des ateliers bruxellois, qui y joignaient souvent l'inscription Bruesel ; ces derniers avaient l'habitude de placer leur marque au dos des personnages et pour la trouver il eût fallu démonter le retable, ce qui n'a pas été possible. Aussi bien, à défaut de marque, son style indique clairement sa provenance brabançonne et un atelier que M. Destrée a étudié. De cet atelier, le plus ancien monument connu est le beau retable de saint Georges, daté de 1493, par Jan Borman, au Musée des arts décoratifs de Bruxelles ; l'architecture des dais est la même à ce monument et au nôtre, mais celui-ci se rapproche davantage des retables de Lombeke-Notre-Dame et de l'hôtel de ville de Bruxelles, plus jeunes que lui d'ailleurs de plusieurs années ; la disposition notamment de l'Adoration des mages est tout à fait semblable, et l'on retrouve nos deux Prophètes dans ces trois morceaux. Le caractère des figures de notre retable est plus personnel peut-être, plus accentué, et les draperies paraissent plus finement traitées. Un retable de l'école d'Anvers, à Notre-Dame de Tongres, présente quelques analogies avec ceux de ce groupe bruxellois, et l'on en pourrait retrouver l'influence jusqu'au monument votif de Jacques de Croÿ, en style de la Renaissance, à la cathédrale de Cologne.



SAINTE BARBE

[illegible] bois

Art flamand. Commencement du XVIe siècle

51.

SAINTE BARBE

Statue en bois de noyer.

Art flamand, commencement du XVIe siècle.

(PLANCHE XXVIII.)

Sainte Barbe, sa tour traditionnelle à côté d'elle, un livre à fermoir ouvert dans la main droite, la gauche pendante. Son visage est ovale et son front haut ; elle est coiffée d'un toquet à deux ailes, dans l'ouverture desquelles apparaît un riche bijou entouré de perles ; sous le toquet, une voilette à bords tuyautés encadre le visage et tombe sur les épaules, laissant flotter de longues mèches de cheveux sur la poitrine. Le vêtement se compose d'une robe très ample, qui, relevée sous le bras droit, laisse apercevoir une seconde jupe ; les manches sont doubles aussi, l'une très large, l'autre serrant le poignet, et une ceinture à fermail d'orfèvrerie accuse la taille. Sous le corsage ouvert en carré et orné d'une broderie se voit une guimpe. Le manteau qui tombe des épaules sur les bras est retenu à la poitrine par des chaînettes.

La tour octogonale repose sur une base carrée et est surmontée d'une plate-forme à mâchicoulis flanquée de quatre tourelles ; elle est percée de fenêtres, et d'une porte surmontée d'un arc en accolade à crochets ; l'appareil est indiqué.

Les angles du livre ont été mangés des vers, et certaines parties des draperies en sont piquées. La main gauche est moderne.

Hauteur : 0^m,92.

La sculpture belge du xve et du xvie siècles a été trop peu étudiée jusqu'ici pour que, sans documents, l'on puisse déterminer exactement la provenance des monuments dispersés que l'on en rencontre ; nous proposerions pourtant de voir dans cette statue un ouvrage de la région mosane, des environs de Namur peut-être. On trouve en effet au Musée archéologique de cette ville une sainte Catherine en bois, jadis au Moulin de Sambre, qui aurait quelques rapports avec notre sainte Barbe : le type du visage est semblable, les cheveux pendants aussi et le système des draperies ; on peut noter de même dans les deux statues une recherche du luxe des bijoux et du vêtement, toutefois dans celle de Namur ce luxe est beaucoup plus éclatant. Un type de visage assez pareil se rencontre dans une statuette de Sainte avec un donateur à genoux, de la collection Cardon à Bruxelles (*Exposition rétrospective de l'art français en* 1900, n° 3121) dont nous ignorons l'origine, et cette forme ovale se remarque au milieu des visages ronds familiers à l'art flamand.



52



53

52. Sᵗ Grégoire. 53. Sᵗ Jérome

Bois. Art flamand. Premier tiers du XVᵉ siècle

52 et 53.

SAINT GRÉGOIRE ET SAINT JÉROME

Statuettes en bois de chêne.

Art flamand, premier tiers du XVIe siècle.

(PLANCHE XXIX.)

Les deux docteurs de l'Église sont assis et lisent dans des livres placés sur des pupitres.

N° 52. Saint Grégoire, reconnaissable à la tiare pontificale dont il est coiffé, est drapé dans une chape au bord brodé de perles; penché en avant, il lit attentivement, maintenant des deux mains le livre posé sur un pupitre à pied coudé, dont le haut est en forme d'église; la face du pupitre qui figure le pignon est percée à sa base d'une porte.

N° 53. Saint Jérôme porte le chapeau de cardinal posé sur son capuchon relevé; il est vêtu d'un ample manteau qui laisse passer par une ouverture la manche de sa robe. Ses lunettes dans la main droite, il se recule pour lire dans le livre posé sur le pupitre, où il appuie ses deux mains. Le pupitre, en forme d'église aussi, au pignon orné de losanges à fleurettes et percé d'une fenêtre carrée, est monté sur un pied torse. Le lion est couché aux pieds du docteur.

L'un et l'autre personnages sont assis sur des chaires à haut

dossier arrondi par le haut ; le dossier de la chaire de saint Grégoire est orné de deux moulures ; au dos du fauteuil de saint Jérôme se retrouvent les losanges et les fleurettes du pupitre.

Les statuettes reposent sur des socles formés d'un soubassement mouluré et de feuillages stylisés ; au centre sont sculptées des armoiries inconnues.

Hauteur : $0^{m},64$.



[illegible]

[illegible]

[illegible]

54.

SAINT MAURICE

Statue en bois de chêne.

Art allemand, fin du xve siècle.

(Planche XXX.)

Le saint, tout armé, est debout. De longs cheveux bouclés, que recouvre sur le haut de la tête une cape en torsades, encadrent son visage imberbe et retombent sur ses épaules ; sa tête est légèrement penchée ; la main gauche à la hanche, il tient de la droite sa lance renversée, le corps posant sur la jambe gauche, la droite écartée et un peu en arrière. Son armure est complète, moins le casque et les gantelets ; sous la cuirasse à plastron et à pansière, apparaît une chemise de mailles, les épaules et les bras étant protégés par les épaulières, les cubitières et les cavons d'arrière et d'avant-bras ; il porte les cuissots, les genouillères, les jambières et les solerets pointus. Ses mains sont nues. L'armure est peinte de deux tons, brun et or ; les chairs de couleur naturelle.

Hauteur : 0^{m},93.

Ancienne Collection Tollin ; n° 162 du Catalogue de vente, 1897 (sous le nom de saint Adrien).

Bibl. — Rep. par G. Migeon, *La collection de M. Martin Le Roy ; Les Arts,* novembre 1902.

Le Musée national de Munich possède plusieurs statues de saints guerriers qui ne sont pas très différentes de celle-ci ; elles proviennent toutes de la Bavière, aussi inclinerions-nous à tenir la nôtre pour bavaroise. Ce sont les saints Georges, n[os] 752 et 756, le saint Florian, n° 560, et surtout le saint Georges, n° 561, très pareil à notre statue ; ce dernier est coiffé de la même cape à torsades posée sur ses longs cheveux. Notre saint Maurice — si, en l'absence de tout attribut, l'on peut donner ce nom au saint guerrier — est singulièrement plus élégant de pose que ceux de Munich et d'un travail plus soigné (voir *Kataloge des Bayerischen National-Museums*, t. VI ; *Das Mittelalter, gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei*, par Hugo Graf, avec la collaboration de G. Hager et J.-A. Meyer. Munich, in-4°, 1896).



55

LA VIERGE ET L'ENFANT

Bas-relief de terre cuite émaillée

par Andrea della Robbia

55.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Bas-relief en terre cuite émaillée
par ANDREA DELLA ROBBIA (1435-1525).

(PLANCHE XXXI.)

Dans un panneau arrondi par le haut, la Vierge est assise à terre, tenant l'Enfant sur ses genoux. Sa tête nimbée se penche vers celle de l'Enfant ; ses cheveux ondulés pendent dans le dos et un voile qui entoure le cou les recouvre à demi ; elle est drapée dans un ample manteau qui laisse apercevoir la robe lâche sur la poitrine, avec les manches serrées à l'avant-bras. De la main droite, appuyée sur l'épaule de l'Enfant, elle le presse contre elle et de la gauche lui caresse la jambe.

L'Enfant assis, les jambes pendantes, sur la jambe droite de sa mère, nimbé, la bouche entr'ouverte, lui enlace le cou de son bras gauche et appuie la main droite sur son sein ; il s'est tourné vers elle et leurs deux visages se touchent presque.

A droite de la Vierge, une touffe de lys d'où sortent trois branches fleuries.

Au-dessus de sa tête, dans des nuages, la colombe vole vers elle les ailes éployées ; à sa droite et à sa gauche, deux têtes d'angelots nimbés, aux ailes croisées par devant.

Les personnages sont émaillés de blanc, le fond de bleu, et

les nuages clairs se détachent sur le ciel. Les fleurs de lys sont blanches et les feuilles vertes. Traces d'or aux ailes des angelots et aux lys ; les yeux et les sourcils teintés de noir.

Hauteur : 0^{m},57.
Largeur : 0^{m},39.

Bibl. — Bode, *Denkmaeler der Renaissance Skulptur in Italien*. Munich, 1892, in-fol. — Marcel Reymond, *Les della Robbia*. Florence, 1897, in-8° et *La sculpture Florentine*, t. III. Florence, 1899, in-4°. — Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1902, in-8°. — Voir aussi Maud Cruthwell, *Luca and Andrea della Robbia*. Londres, 1903, in-4°, et Schubring, *Luca della Robbia und seine Familie* (*Künstler-Monographien*). Bielefeld, 1905, in-8°.

La collection du prince Liechtenstein à Vienne possède un groupe fort analogue à celui-ci, que M. Bode a publié dans ses *Denkmaeler*, pl. 268. Le monument a conservé sa bordure de bouquets de fleurs et de feuilles, avec trois palmettes dans le haut, mais il semble avoir été brisé par le milieu et la touffe de lys qui figure ici à gauche a disparu, sans doute dans une réparation. L'attitude de la Vierge et de l'Enfant est tout à fait pareille et il n'y a dans les draperies que de légers changements ; de même les visages sont presque semblables ; pourtant notre groupe paraît être d'un travail beaucoup plus fin. Nous retrouvons au monument de Vienne la même colombe et les angelots sont placés de façon identique, bien que le haut du corps avec les bras soit indiqué au-dessus des ailes croisées par devant. Il n'est pas douteux que ce groupe doive être donné à Andrea ; non seulement son style est bien celui de l'élève de Luca, mais dans les vierges du fondateur de l'atelier, si l'on rencontre rarement la colombe, les angelots ainsi représentés sont à peu près inconnus ; il faut noter aussi ce détail, remarqué par M. Bode, que dans les Vierges d'Andrea, l'Enfant est très habituellement tenu sur le bras droit de sa mère, tandis que chez Luca, elle le porte, à peu d'exception près, sur le bras gauche.



[illegible]

56.

LA VIERGE ET L'ENFANT

Bas-relief en terre-cuite émaillée,
par Andrea della Robbia (1435-1525).

(Planche XXXII.)

La Vierge dans un panneau rond, assise, vue à mi-corps, tenant l'Enfant à droite sur ses genoux. La Vierge a la tête penchée vers la droite et presque appuyée contre celle de l'Enfant; elle est nimbée et, sous un voile qui tombe sur les épaules, les cheveux ondulés apparaissent. Elle est vêtue d'une robe, serrée, près des seins bombant sous l'étoffe, par une ceinture nouée, au corsage ajusté, aux manches étroites, large de la jupe, et d'un manteau couvrant les épaules et retombant sur les bras. La main gauche repose sur les pieds de l'Enfant et la droite le soutient à la hanche.

L'Enfant est debout ; complètement nu, il penche sa tête nimbée sur son épaule et bénit de la main droite, tandis que de la gauche il joue avec un des rubans de la ceinture de la Vierge.

Une volute du bras du siège en X s'aperçoit sous le bras gauche de la Vierge.

Les personnages sont émaillés de blanc sur fond bleu.

Le cadre est moderne.

Ancienne collection Gavet

Diamètre : 0^{m},45.

Bibl. — Voir la bibliographie du numéro 55.

Un « tondo » à peu près identique de composition figure au Musée de Berlin, n° 124 (rep. dans *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, par W. Bode et von Tschudi. Berlin, 1888, p. 41) ; il n'y est donné que comme une œuvre de l'atelier d'Andrea della Robbia, et en effet son exécution est médiocre ; il est inférieur à celui-ci qui peut être attribué au maître lui-même. D'autres ouvrages d'Andrea della Robbia doivent en être rapprochés, comme la Madone du Palais communal de Stia (Casentino) et celle du tympan de la cathédrale de Pistoia (rep. dans Marcel Reymond, t. III, p. 175) ; toutes trois sont très voisines de sentiment, et comme la dernière est datée de 1505, c'est sans doute cette date ou environ qu'il conviendrait d'assigner à notre « tondo ».



[illegible] EN TERRE-CUITE ÉMAILLÉE

[illegible]

57.

ÉCU

Terre-cuite émaillée.

Atelier des della Robbia, fin du xve siècle.

(Planche XXXIII.)

Dans un écu en forme de « testa di cavallo », un loup rampant s'enlève sur un fond bleu ; sa jambe droite de derrière est levée ; il dresse les oreilles et ouvre la gueule d'où sort la langue entre les crocs. Le loup est émaillé de blanc.

Ces armoiries n'ont pu être identifiées.

Le coin de droite, au haut de l'écu, est brisé.

Hauteur : 0^{m},96.



[illegible]

58.

MÉDAILLON A L'ANTIQUE

Terre-cuite.

Art milanais, fin du xve siècle.

(Planche XXXIV.)

Deux bustes virils en demi-relief très détaché, de profil, regardant vers la gauche. L'un des personnages, celui de devant, paraît dans la force de l'âge, l'autre plus jeune; tous deux sont coiffés d'une calotte épousant la forme de la tête et servant de fond à une couronne à pointes dont la base est entourée d'un ruban tordu; sous la couronne les cheveux dépassent, tombant sur le front, les tempes et la nuque en petites mèches. Chacun d'eux est vêtu d'un pourpoint plissé, à col droit légèrement ouvert par devant, sous lequel s'aperçoit le haut d'une chemise; le pourpoint est fermé au col par une médaille; sur celle du personnage de devant se lit + SPQ [R]. L'un et l'autre portent un collier.

Le médaillon, à fond légèrement concave, est bordé d'un méplat. La terre-cuite est de ton rougeâtre, et le fond teinté en bleu sombre.

Diamètre : $0^{m},47$.

Anciennes collections Odiot et Gavet.

Bibl. — G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance*, 2. Theil, *Die Blüthezeit*. Berlin, 1900. — Fr. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio Amadeo*. Bergame, 1904, in-8°. — Beltrami, *La Certosa di Pavia*. Milan, 1895.

Ce médaillon, dont, faute d'inscription, il est impossible d'identifier les personnages — des héros antiques sans doute — a dû servir à la décoration d'un édifice, soit qu'il ornât les pilastres d'une façade, comme ceux de la chapelle des Colleone à Bergame, une porte, comme celle du palais Stanga de Crémone au Louvre, ou des soubassements décorés à la façon de ceux du portail de la Chartreuse de Pavie; il faut noter d'ailleurs que tous ces motifs sont en marbre, tandis que notre médaillon est en terre-cuite. On ne saurait l'attribuer sûrement à un sculpteur déterminé ; il est permis pourtant de le donner en toute sûreté à un atelier qui travaillait en Lombardie à la fin du xve siècle, à celui des Mantegazza ou d'Amadeo, ou à quelque autre influencé par eux. La technique est toute lombarde, avec ces profils se détachant en un relief sec sur le fond évidé; mais l'exécution, très moelleuse dans le modelé des visages, échappe à la dureté de beaucoup d'ouvrages de ces ateliers. Un des monuments dont on peut le rapprocher le plus sûrement est le médaillon figurant Romulus et Rémus, au soubassement de la façade de la Chartreuse de Pavie, le douzième à gauche à partir du grand portail.



59.

UN ANGE

Statuette en marbre.

Par AMADEO, 1447-1522

(PLANCHE XXXV.)

L'ange, celui de l'Annonciation sans doute, est debout, vu de profil et tourné vers la droite; le corps légèrement penché en arrière, les deux jambes à demi pliées, il semble s'arrêter dans une course rapide. Ses cheveux longs, frisés sur le devant de la tête, tombent sur les épaules; une robe collante, serrée à la taille par trois bandelettes dont la dernière dessine comme un volant à la naissance des cuisses, lui prend le corps, et un manteau part de l'épaule droite, descendant jusqu'à terre et lui enveloppant à demi les jambes. Les plis du vêtement, fortement creusés et chiffonnés par endroits, forment à d'autres comme des méplats. Les deux mains sont brisées.

Hauteur: $0^{m},52$.

Ancienne collection Courajod (n° 6 du Catalogue de vente, 1897).

BIBL. — Fr. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio Amadeo*. Bergamo, 1904, in-4°. — Courajod, *Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone*, dans les *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XLV, 1885.

Il est fort difficile de faire le départ entre les divers ateliers qui ont travaillé, à la fin du xvᵉ et au commencement du xviᵉ siècle, à la décoration des nombreux monuments élevés en Lombardie, et plus difficile encore sans doute de déterminer entre les diverses œuvres celles des maîtres eux-mêmes, Amadeo et les Mantegazza, et celles de leurs collaborateurs. Notre sculpture est extrêmement proche de celles qu'on donne généralement à Amadeo ; on lui attribue un grand nombre d'anges fort voisins de celui-ci et dont la qualité n'est pas supérieure : outre une Annonciation en *tondo*, provenant de Crémone, au Louvre (nᵒ 409 du *Cat. de la sculpture moderne*), ce sont ceux du musée de la Chartreuse de Pavie, celui du Museo Civico de Milan (attribué aux Montegazza), ceux aussi de la collection Bardini à Florence. C'est avec ces derniers que le nôtre a la plus étroite parenté : la coiffure est analogue, le jet des draperies et leurs plis sont les mêmes, et ce sont enfin ces pieds si caractéristiques où l'orteil est comme détaché des autres doigts. M. Malaguzzi Valeri tient les anges Bardini pour des productions de la dernière manière du maître ; c'est à cette même période de sa vie, au commencement du xviᵉ siècle donc, qu'il convient de rattacher le nôtre.



VASE EN MARBRE

60.

VASE EN MARBRE

Art de l'Italie du Nord, fin du xve siècle ou début du xvie.

(Planche XXXVI.)

Il est formé d'une cuve haute montée sur un piédouche. La panse est décorée de quatre bucranes ornés de fleurs et de rubans, et reliés les uns aux autres par des guirlandes. Au-dessus des guirlandes, entre les bucranes, ont été insérés quatre motifs différents, un pied de bête enrubanné, un cartouche avec des trophées, une rosette, et une sorte de crosse entourée de banderoles. Sous les guirlandes, un registre de grecques avec des médaillons carrés à fleurettes, et à la base un décor de feuilles et de fleurs de lotus stylisés. — (Le pied est moderne).

Hauteur : $0^m,40$.

Ancienne Collection Leclanché (n° 57 du Catalogue de vente, 1892) ; il y est donné comme « un vase antique, de beau travail grec ».



VESTALE

Statuette [illegible]

par Houdon

61.

VESTALE

Statuette en terre-cuite.

Par Houdon (1741-1828).

(Planche XXXVII.)

La Vestale debout porte le feu sacré. La tête légèrement inclinée et tournée vers la gauche, les cheveux séparés par une raie et massés en arrière, vêtue d'une robe qui tombe en petits plis, le haut du corps drapé dans un manteau, elle tient devant elle, de ses deux mains que cache la draperie, le vase qui renferme le feu sacré; ce vase est de forme massive, avec un large bord mouluré. Ses pieds sont chaussés de sandales.

Hauteur : 0^{m},585.

Bibl. — H. Dierks, *Houdons Leben und Werke, eine kunsthistorische Studie*. Gotha, 1887, in-8°.

Houdon avait exécuté d'après l'antique plusieurs statuettes et statues de Vestales ; une statuette en bronze, « servant de lampe de nuit », exposée au Salon de 1777, n° 255, avait été faite « d'après la soi-disant Pandore de Rome » ; une statue de marbre, la tête voilée, était datée de 1787 et fut exposée la même année. Notre statuette paraît être une terre cuite qui figura en 1773 à la vente du Cabinet de M..., n° 152 ; il semble que l'original en soit la Vestale portant le n° 6 de la salle du *Gaulois mourant* au musée du Capitole.



62

[illegible] COMTE DE [illegible] MO[illegible]

[illegible]

[illegible] seconde moitié du XVIII[e] siècle

62.

LE COMÉDIEN MOLÉ

Buste en terre cuite.

Art français, seconde moitié du XVIII[e] siècle.

(PLANCHE XXXVIII.)

Le front haut, les yeux enfoncés et spirituels sous des sourcils épais, la bouche petite et ironique, les cheveux relevés sur les côtés en marteaux et noués derrière par un ruban, le personnage regarde vers la gauche; son habit est défait, et sa chemise à jabot, largement ouverte, laisse voir la poitrine nue.

La terre-cuite est d'un ton gris-brun très chaud.

Le buste est monté sur un piédouche.

Hauteur: $0^{m},52$.

Ancienne Collection de Saint-Albin.

BIBL. — Rep. dans E. Dacier, *Le musée de la Comédie-Française.* Paris, 1905, in-4°, pl. en face de la p. 80.

Les bustes d'acteurs et d'actrices du XVIII[e] siècle sont assez nombreux et le musée de la Comédie-Française en possède plusieurs; il n'y a que peu d'années toutefois que celui-ci a été identifié; c'est en voyant à l'Exposition de 1900, au Pavillon de la Ville de Paris, un portrait du comédien Molé par un inconnu, appartenant à M. Dor-

meuil, que M. Martin Le Roy reconnut le modèle de son buste et put le dénommer Molé. Quant à l'auteur, il a été jusqu'ici impossible de le déterminer : on a proposé Couriger, l'auteur du Beaumarchais de la Comédie-Française, signé, et qui date de 1774, et en effet certains rapprochements sont permis entre les deux œuvres ; elles sont coupées de même et des analogies de facture peuvent se remarquer. Ce n'est là toutefois qu'une hypothèse, et encore l'eût-on vérifiée, que nous n'en serions guère plus avancés, dans l'ignorance totale où nous sommes des œuvres de ce sculpteur, comme de tant d'autres de ses contemporains, très habiles gens sans doute, mais qui furent éclipsés par d'autres renommées. Le buste est digne d'un maître assurément, mais ce maître reste à découvrir. L'œuvre doit dater des environs de 1775 : Molé était né en 1734 et il paraît ici avoir une quarantaine d'années.

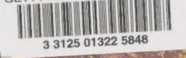
TABLE DES MATIÈRES

IVOIRES

SCULPTURES






GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01322 5848

